



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA
CORSO DI LAUREA IN LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

TESI DI LAUREA

Le Rime Morali e una selezione della *Lira* del Cavalier Marino:
edizione critica e commento

Candidato:
Alessandro Regosa

Relatore:
Ch.mo Professor
Luca Curti

Controrelatrice:
Ch.ma Professoressa
Francesca Nassi

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

| *Ai miei genitori, semplicemente grazie di tutto*

Sommario

Sommario.....	4
1. Divagazioni iniziali.....	6
2. Criteri di edizione	8
2.1. Testo.....	8
2.2. Grafie e forme	10
2.3. Interpunzione	11
3. Sigle e abbreviazioni.....	12
3.1. Sigle per la designazione delle edizioni delle <i>Rime morali</i> e della <i>Lira</i> ..	12
3.2. Sigle per la designazione dei manoscritti.....	12
4. I sonetti delle <i>rime morali</i>	13
4.1. Breve introduzione alle <i>Rime</i>	14
4.2. Introduzione alle <i>Rime morali</i>	22
5.0. Le <i>rime morali</i> : edizione critica e commento.....	34
5.0.1. <i>Apri l'huomo infelice allhor, che nasce</i>	35
5.0.2. <i>Fanciulla in prima inghirlandò di fiori</i>	41
5.0.3. <i>Sotto caliginose ombre profonde</i>	46
5.0.4. <i>Hor di marmi quaggiù candidi, e fini</i>	52
5.0.5. <i>Felice è ben, chi selva ombrosa, e folta</i>	60
5.0.6. <i>Se di questo volume empio le carte</i>	67
5.0.7. <i>Imparava a ferir morte i viventi</i>	73
5.1. Il ciclo di Roma	79
5.1.1. <i>Roma, cadesti, è ver: già le famose</i>	83
5.1.2. <i>Vincitrice del mondo, ahì chi t'ha scossa</i>	90

5.1.3. <i>Tante reliquie tue cadute, e sparte</i>	96
5.1.4. <i>Felici colli, simulacro vero</i>	102
5.0.8. <i>Pera chi pria da le secrete, e basse</i>	109
5.0.9. <i>O dela scala, ond'al celeste regno</i>	116
5.0.10. <i>Quanto da quel di pria, Francesco mio</i>	123
5.0.11. <i>Segui saggio garzon l'aspro, c'hai preso</i>	130
5.0.12. <i>Pur da' gravi riposi Anime invitte</i>	137
6. <i>La Lira</i>	144
6.1. Breve introduzione alla <i>Lira</i>	145
7. Una selezione della <i>Lira</i> (dal ms. <i>Italien 575</i>).....	154
7.1. <i>Nera sì, ma se' bella, o di Natura</i>	155
7.2. <i>Anna, ben tu da l'anno il nome prendi</i>	164
8. Una selezione della <i>Lira</i> (dal ms. <i>Parmense Palatino 876</i>)	172
8.1. <i>Giacì, o misero, estinto, io giaccio estinto</i>	173
8.2. <i>Segue il vento leggier, fabrica, e fonda</i>	181
9. La "riproduzione genetica"	189
9.1. Per un nuovo metodo: la riproduzione genetica.....	190
10. Conclusioni	194
Bibliografia	198

1. Divagazioni iniziali

La scelta di Giovan Battista Marino come argomento di tesi viene dettata, *in primis*, da un interesse personale: fin dalla preparazione dei primi esami di letteratura italiana, la sua figura mi ha sempre affascinato e, con lui, l'intera stagione barocca. Quello che però non riuscivo a comprendere era il motivo per cui questo autore, insieme a questo genere di poesia, fosse così duramente rifiutato e, di conseguenza, poco studiato. Le premesse, in effetti, non sono esattamente positive quando si leggono gli interventi di importanti critici che sostengono la decadenza del Seicento in fatto di produzione poetica: Francesco De Sanctis definisce questo secolo «vuoto di passione e di azione» e Benedetto Croce - con spirito non meno categorico - decreta senza riserve la letteratura secentesca come «di decadenza», da studiare con «simpatia» ma facendo attenzione a non attribuirle un'importanza che non ha.

Ma forse è stato proprio grazie alle conclusioni degli studi critici sul carattere negativo del Seicento insieme alla generalizzata fama di declino (letterario e non) a spingermi ad approfondire l'argomento e al momento di scegliere l'argomento dell'elaborato finale la scelta si indirizzò subito a questo secolo. Concomitante fu la decisione di concentrarmi sulla produzione di Marino in quanto uno dei più famosi e completi autori della letteratura di quel periodo. L'*Adone* - da me considerato uno dei maggiori capolavori italiani - doveva inizialmente essere l'oggetto del presente lavoro: tuttavia, ad uno studio più approfondito dello *status quaestionis* mariniano, mi sono accorto che su molta parte della sua produzione (*Adone* escluso) manca di uno studio realmente sistematico e approfondito. Opere come le *Rime*, la *Lira* o la *Galeria* non godono se non di lavori sommari e, alle volte, incompleti. Si riconoscono grandi promesse, seguite poi da risultati poco efficaci: non si dispone - a tutt'oggi - se non di un esame "a volo di uccello" sulla stagione letteraria mariniana, in cui l'attenzione per le opere "secondarie" viene relegata a semplici trascrizioni senza commento o analisi critica.

La scelta delle *Rime Morali* (che occupa la prima sezione della tesi) vuole cimentarsi con l'inesistenza di uno studio dettagliato dei componimenti e con l'incompletezza dei commenti già editi delle altre componenti delle *Rime* (all'appello mancano ancora le *Rime sacre & varie*). In questa sede, si propone un'edizione critica che analizzi l'evoluzione delle liriche nel corso degli anni e dei rimaneggiamenti dell'autore, supportata da un commento letterario che ne spieghi il significato e ne studi le forme peculiari (retoriche e strutturali). La trattazione di questa prima parte si avvarrà, inoltre, di un cappello introduttivo sull'esempio continiano (con notazioni di retorica e metrica) e

dell'approccio di Lanfranco Caretti per quanto riguarda lo studio delle varianti in relazione all'esegesi.

La stessa struttura di analisi viene riservata a quattro sonetti provenienti dalla *Lira* e, in particolare, da due manoscritti (uno francese e uno italiano: *Italien 575* della Biblioteca Nazionale di Francia e *Parmense Palatino 876* della Biblioteca di Parma). Il procedimento carettiano verrà, nella seconda parte, approfondito ulteriormente, dacché disponiamo della versione dei sonetti precedente la loro pubblicazione.

Chiude la tesi un esperimento filologico, chiamato *riproduzione genetica*, il cui compito sia di fornire al lettore un supporto visivo di come - nel corso degli anni - un testo si è evoluto e modificato.

L'accostamento ravvicinato alla prima produzione del Cavalier Marino, ben lontana dal rientrare nell'onnicomprensiva etichettatura di "barocco", mi ha permesso di registrare interessanti notazioni sulla sua concezione della poesia, sul suo utilizzo dei modelli, sulla sua visione delle strutture metriche, e sulla rielaborazione poetica. Trascurare una parte così complessa e veramente poliedrica della produzione mariniana significa trascurare e abbandonare nell'ombra aspetti come quelli succitati che permetterebbero di approfondire la figura di Marino non solo in relazione al rilievo letterario (italiano ed europeo) che rivestì, ma di indagarlo prima di tutto come uomo, fatto di passioni e di sentimenti, di luci e di ombre. I sonetti analizzati scavano nel profondo, recuperando e dando voce alle note più intime e concrete dell'animo di poeta, combattuto fra devozione al guizzo originale e cultura dei classici, e di uomo, capace con lo stesso fervore e con la medesima passione di amare, odiare e sognare.

2. Criteri di edizione

2.1. Testo

Il testo delle *Rime morali* di Giovan Battista Marino riprodotto in questa sede si mantiene fedele all'edizione del 1625 (l'ultima curata dal Marino stesso, morto proprio in quell'anno) delle *Rime mariniane*, nelle quali le *Morali* occupano la sesta sezione - precedute dalle *Lugubri* e succedute dalle *Sacre & Varie*, da pagina 171 a pagina 179.

LA LIRA, / RIME / DEL CAVALIER / MARINO. / [I col.:] Amoroſe, / Marittime, / Boſcherecce, / Heroiche, / [II col.:] Lugubri, / Morali, / Sacre, & Varie. [expl. col.] / PARTE PRIMA. / ALL'ILLVSTRIS. / & Reverend. Monſig./ Melchior Creſcentio, / Chierico di Camera. / Nuovamente dall'Auto- / re purgate, & corrette. / CON PRIVILEGI / [marca tipografica] In Venetia Appreſſo il Ciotti. 1625

Per la ricostruzione della vicenda editoriale si sono raccolte le edizioni, portatrici di un sicuro intervento dell'autore - in tal senso si sono ricercate le stampe che, nel frontespizio, assicurassero la presenza di *nuove* correzioni da parte di Marino o che, attraverso testimonianze secondarie (per esempio, le *Lettere*), si confermano come diretta conseguenza dell'intento poetico mariniano. La presente edizione vuole unire l'aspetto filologico, presentando un apparato critico genetico e positivo in cui, partendo dall'edizione più antica, si risale a quella più recente; il testo di quest'ultima è riportato come testo di riferimento, salvo quale modifica che verrà, di volta in volta, fatta notare e spiegata dal curatore. L'apparato critico è pensato in modo che il lettore possa seguire l'evoluzione dei testi qui presentati: ogni variante - per quanto minima - è accompagnata, fra parentesi e in corsivo, dall'abbreviazione dell'edizione cui fa riferimento. Per assicurare un chiaro svolgimento cronologico lineare dell'indagine, e quindi una diretta comprensione della stessa, si sono adottati i seguenti segni esplicativi:

1. **grassetto** : indica la variante accolta nel testo del quale si ricostruisce la genesi (1625);
2. → : è preposto alle varianti in grassetto e indica la variante conclusiva accolta nel testo;
3. > : indica l'evoluzione che la variante affronta da un'edizione all'altra;
4. = : indica l'identità fra una o più edizioni intermedie, o direttamente con la versione definitiva (in questo caso, precede una forma in grassetto);
5. () : racchiudono, in corsivo, le edizioni in cui quella determinata variante si trova;
6. <> : indicano l'intervento e l'integrazione da parte dell'editore quando il documento è lacunoso, illeggibile o di difficile interpretazione per diverse cause (dalla presenza di macchie alla rilegatura troppo invadente che rende impraticabili parti del testo);

7. “Forma emendata dall’originale”: indica che l’editore è intervenuto in luoghi di evidenti errori di edizione, ricostruendo la forma che si ritiene corretta (a testo, la forma emendata, in nota l’originale errato);
8. ? : se espressa prima di un’edizione, avverte che il testo a stampa in quel punto non è leggibile o è di difficile interpretazione, ma facilmente ricostruibile in base alle consonanze con un testo precedente o successivo, è facile prevedere in cosa consista la parte mancante;
9. [sopr]: quando la correzione viene apposta sopra la versione espunta, in interlinea;
10. ~~barrato~~: la barra a mezz’asta indica quando una parola viene cancellata dal manoscritto;
11. [agg.]: indica quando una correzione o una variante viene aggiunta (senza ulteriore simbologia, significa che la variante viene aggiunta di seguito);
12. *corsivo*: l’uso del corsivo avverte le aggiunte in una parola avvenute senza modificare la frase (nel caso di occhi significa che la parola originale era stata scritta con una sola “c”, diventata doppia in un secondo momento);
13. _: la lineetta bassa indica quando due parole vengono unite sia in caso siano unite manualmente sulla stampa sia che compiano molto vicine nel manoscritto.

L’ordine con cui si sono analizzate e nel quale sono state riportate le varianti è strettamente cronologico. Tuttavia si possono riscontrare delle inversioni nell’ordine in cui compaiono le edizioni, secondo il seguente criterio: la prima variante, con annessa - fra parentesi - l’abbreviazione della stampa, è quella che testimonia la prima introduzione di una *lectio* diversa da quella accolta nell’edizione finale, presa come parametro; a seguire, viene analizzato l’evolversi di tale variante anche nelle edizioni successive ($a > b > c$); quando, invece, un’edizione cronologicamente anteriore (a) compare *dopo* un’edizione posteriore (c) significa che la variante accolta nell’edizione c differisce da quella inserita nell’edizione immediatamente precedente (b), ma si mantiene uguale alla versione di cui l’edizione a è testimonianza; in questo caso si avrà una rappresentazione simile: $b > c = a$.

La rappresentazione del testo segue fedelmente quella adottata dal tipografo Ciotti, di conseguenza la prima parola di (quasi¹) tutti i sonetti si mantiene in maiuscolo e si segnala il succedersi di quartine e terzine mettendo in rilievo il primo verso di ogni stanza.

¹ L’unico sonetto che viene meno a questo criterio altrimenti universale è *Quanto da quel di pria, FRANCESCO mio* (scritto così come appare nell’edizione del 1625), ma che incontra una diversa rappresentazione a seconda dell’edizione: [1602 = 1604 = 1614] *QUANTO* [...] *FRANCESCO*; [1609] *Quanto* [...] *FRANCESCO*. In questo caso, nella trascrizione, si segue la *lectio* tipografica dell’ultima edizione curata da Marino.

2.2. Grafie e forme

- *Abbreviazioni.* Per quanto riguarda i titoli, non vi sono - nell'edizione 1625 - abbreviazioni; in tutti gli altri casi, esse verranno sciolte (β diventa *ss*; *cōmune* si scioglie in *commune*, analogamente a *cōfonde* trascritto come *confonde*).
- *Accenti.* Si modernizza la veste secentesca. Nell'edizione presente, gli accenti tonici e su monosillabi (come nel caso di *à, fù, Rè, hà, frà*) vengono eliminati; tuttavia, le loro variazioni sono, di volta in volta, segnalate nell'apparato critico.
- *Apostrofo.* Non c'è stata necessità di intervento - conservazione dell'uso originale.
- *Doppie.* Si riproduce l'uso della stampa, conservando la scempia/doppia anche quando difforme dall'uso moderno (*secretti, velo* per *vello, commune, machine*).
- *Grafie etimologiche.*
 1. si distingue, secondo l'uso moderno, *u* da *v* (per una più fluida lettura);
 2. si conserva l'*h* etimologica sia ad inizio (*honor, havrai, hor*) che in corpo di parola (*allhor, Lethargo*) e anzi se ne avverte l'eventuale evoluzione (*sepolchro* del 1602 e 1604 > *sepolcro* del 1609); si conserva nei nomi propri (*Hesperia*) e nelle personificazioni astratte (*Humiltà*);
 3. il nesso consonantico *-ti-* seguito da vocale si conserva tale (*spatio, silentio e silentij*);
 4. si rispetta l'uso della stampa riguardo alla trascrizione di *et* congiunzione: la derivazione latina *et* viene conservata, nella trascrizione, nella sua forma originale &.
- *Legamenti fra parole.* Le preposizioni articolate, sia nella trascrizione dell'edizione del 1625 sia nelle stampe anteriori, oscillano costantemente fra una trascrizione geminata e nella forma separata (*da le, de la, de l'*) anche in questo caso, nell'apparato critico si provvede a registrare le variazioni nelle preposizioni (*dela* [1602, 1604] > *de la* [1609]): in questa sede si renderanno secondo la modalità presentata dall'edizione, man mano, consultata.
- *Maiuscole.* Volendo questa edizione essere del tutto aderente al testo, le maiuscole vengono conservate così come si trovano nel testo (sia che si tratti di inizio di verso, sia di personificazione). L'alternanza fra maiuscola e minuscola, che a volte sancisce diversità fra le varie edizioni, verrà sempre annotata in corpo di apparato.

2.3. Interpunzione

Essendo quello che qui si propone un apparato genetico, è fondamentale riportare le variazioni dei segni interpuntivi contenuti all'interno delle singole edizioni. Per questo motivo, l'editore si limita a registrare il cambiamento dell'interpunzione non modificando alcunché se non in corpo di commento, cercando di rendere più chiaro - e più vicino all'uso moderno - il senso di quanto scritto da Marino. Questa scelta si giustifica prendendo atto di alcuni cambiamenti, degni di nota, che si incontrano via via durante la lettura dei 16 sonetti che compongono le *Rime morali*, alcuni dei quali, a seconda di dove si trovi l'accento, cambiano totalmente il senso della frase: il quarto componimento (*Hor di marmi quaggiù candidi, e fini*) presenta, nell'edizione del 1602, nella prima quartina ben due domande, la prima delle quali si estende per i primi tre versi (vv. 1-4: «Hor di marmi quaggiù candidi, e fini / sovra salde colonne erger che vale / Reggia superba o Vanità mortale? / E di porfidi illustri, e peregrini?»), che - nell'edizione del 1625 - si riducono ad una sola, la seconda. Ancora: nel sonetto *O dela scala, ond'al celeste regno*, il verso 5 risulta sensibilmente modificato a seconda che si guardi l'edizione del 1602 o quella del 1625; la prima recita: «Tù sol, del suo furor freno, e ritegno»; mentre la seconda: «Tù, sol del suo furor freno, e ritegno». Si capisce quindi che modificare anche solo la punteggiatura significherebbe perdere il senso pensato dall'autore durante le varie fasi della stesura dei suoi componimenti.

3. Sigle e abbreviazioni

3.1. Sigle per la designazione delle edizioni delle *Rime morali* e della *Lira*

Rime morali:

Mo02 → *Rime morali*, edizione 1602, pp. 175-183

Mo04 → *Rime morali*, edizione 1604, pp. 175-183

Mo09 → *Rime morali*, edizione 1609, pp. 175-183

Mo14 → *Rime morali*, edizione 1614, pp. 171-179

Mo25 → *Rime morali*, edizione 1625, pp. 171-179

Lira - Amori:

La14 → *Lira - Amori*, edizione 1614, pp. 1-92

La16 → *Lira - Amori*, edizione 1616a, pp. 1-92

La25 → *Lira - Amori*, edizione 1625, pp. 1-92

3.2. Sigle per la designazione dei manoscritti

ms. 575 → manoscritto Italien 575, Bibliothèque Nationale de France, Francia

ms. 876 → manoscritto Parmense Palatino 876, Biblioteca di Parma, Italia

I SONETTI
DELLE
RIME MORALI

4.1. Breve introduzione alle Rime

Nella storia della letteratura italiana non è infrequente leggere di autori inizialmente portati agli studi giuridici - o comunque, instradati verso professioni pratiche - e successivamente, per interesse personale (molto spesso scontentando i genitori), dirottarsi sulla pratica della poesia: non fa eccezione la vicenda di Giovan Battista Marino, primogenito di Giovan Francesco Marino, giureconsulto, il quale fin da subito indirizza il figlio verso la sua stessa attività. L'eccitamento dato dal nuovo, il fascino per qualcosa di ancora inesplorato e di incognito appassiscono scontrandosi contro il peso della tradizione, ma una personalità animosa come quella del giovane Marino non poteva di certo sopportare l'idea che qualcuno avesse scelto in sua vece la strada da percorrere. L'esito di tale gioco di forza è prevedibile: il totale disinteresse nei confronti della sua preannunciata carriera porta ad un inevitabile scontro col padre il quale - come si legge nell'*Epistolario* - mai accetterà la volontà del figlio di dedicarsi agli studi umanistici¹. L'esuberanza spinge il futuro padre del Barocco a perseguire, anche nelle avversità (*in primis* economiche), le proprie inclinazioni: il 1585 è infatti l'anno del battesimo letterario che sancisce il definitivo ingresso nel mondo della poesia, rappresentato dall'Accademia degli Svegliati, con il nome di Accorto. Secondo Russo, «a questa stagione, oltre al sedimentarsi di una formazione letteraria ampia e trasversale [...], va assegnato l'avvio di una produzione di versi destinata a costituire l'ossatura delle *Rime* del 1602»²: alle vicende dei primi anni napoletani si riferisce infatti buona parte della stesura dei sonetti e delle canzoni che confluiranno, poi, nella raccolta. Come si avrà occasione di sottolineare nel corso di questa prima introduzione, ciò che traspare con maggiore evidenza da queste prove letterarie è il sostrato culturale di una Napoli ancora profondamente imbevuta dell'esperienza tassiana³ che rappresenterà soprattutto, lungo tutta la parabola mariniana, le basi dell'ideale lirico maturato dal poeta partenopeo.

¹ Come si legge in una lettera del Marino a Giovan Battista Manso, marchese di Villa: «Cominciarono le mie sventure quasi nel principio della mia vita da colui che m'aveva data la vita, ch' in ciò solo il riconobbi per padre. Mi disgraziò, mi discacciò, mi perseguitò» [da Torino, 1612] in BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, pp. 118-119, lettera numero LXVIII. La vicenda personale del Marino non è affidata esclusivamente all'*Epistolario*, ma anche alla sua più grande opera, l'*Adone*, che contiene alcuni richiami di tipo autobiografico. Vi si legge infatti: «Più d'una volta il genitor severo, / in cui d'oro bollian desiri ardenti, / stringendo il morso del paterno impero, / "studio inutil (mi disse) a che pur tenti?" / et a forza piegò l'alto pensiero / a vender fole ai garruli clienti, / dettando a questi supplicanti e quelli / nel rauco foro i queruli libelli» (IX, 69, vol. I - l'edizione di riferimento dell'*Adone* è RUSSO 2013).

² RUSSO 2008, p. 18.

³ L'ultimo ventennio napoletano vede una fioritura straordinaria di una compagine tassiana: nel 1582 Tommaso Costo cura la prima edizione napoletana della *Gerusalemme Liberata*, seguita - due anni dopo - Camillo Pellegrino pubblica il *Carrafa, o vero della epica poesia*, in cui Tasso viene esaltato in qualità di sostenitore e reale prosecutore della poesia etica e fedele ai dettami di Aristotele. Non bisogna inoltre

Pur sapendo poco della giovinezza di Marino, conoscendone il carattere sbarazzino ai limiti dell'impertinenza di certo non stupisce la sua decisione di abbandonare la casa paterna: tuttavia lo spirito devoto all'indipendenza e l'aspirazione alla libertà non gli garantiscono nessun tipo di certezza per l'avvenire, privi come sono di una, per quanto instabile¹, base economica. Per questo motivo, le prime esperienze del giovane intraprendente sembrano richiamare l'ideale del letterato quattro-cinquecentesco costretto, per mantenersi, a cercare protezione nelle corti; l'ambiente in cui cresce Marino è certamente altro rispetto al panorama sociale e politico di uno o due secoli prima, ma le necessità che lo spingono ad adeguarsi alle circostanze sono pressoché le medesime: fatta quindi di necessità virtù, il poeta, poco più che sedicenne, trova nella figura di Matteo di Capua, principe di Conca una concreta possibilità di provvedere al suo sostentamento. Fondamentale è la permanenza presso il di Capua, soprattutto per due motivi: il primo è che, grazie a lui, Marino entra in contatto con il circolo letterario della corte, popolato dalle personalità del calibro di Camillo Pellegrino, del commentatore tacitano (nonché importante esponente del tacitismo italiano) Scipione Ammirato, dell'abate Giambattista Attendolo e del cosentino Sertorio Quattromani; in secondo luogo il principe di Conca è ospite, nel 1592, di Tasso (che Marino conosce personalmente), allora disperatamente concentrato sulle correzioni della *Gerusalemme conquistata*. All'insegna di questa vivacità intellettuale, l'autore dell'*Adone* riesce ad affermarsi, come si vedrà, piuttosto saldamente sull'orizzonte letterario, spandendo la sua fama anche al di fuori dei confini della città partenopea².

Ben presto, tuttavia, spiacevoli concatenazioni di eventi costringono il giovane poeta ad abbandonare la terra natale³ e a trasferirsi a Roma, città che lo accoglie a braccia aperte, conoscendone già la fama di «letterato abile e virtuoso nel maneggio di una penna

dimenticare che Tasso è ancora vivo (morirà nel 1595) e nel suo ultimo soggiorno napoletano avrà occasione di rivedere la *Conquistata*, i *Discorsi sul poema epico* e il *Mondo creato*.

¹ Nelle prime lettere che Marino indirizza al Manso si legge sovente la richiesta di ducati, giustificata dalla situazione così tormentata e *agitata*: «Saprà V. S. ch'io per mia disgrazia mi ritrovo troppo fieramente agitato da moltissimi e gravissimi travagli per esser in rotta con mio padre, le tirannie del quale io mi risolvo a non poter più tollerare. Per la qual cosa, dovendo io sodisfare ad alcune mie necessità, priegola per quella innata magnanimità ch'in lei ho sempre veduto rilucere, mi favorisca imprestarmi per lo spazio di quindici giorni quattro ducati, infino a tanto ch'io con lui mi rapacifichi» in BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 3, lettera numero I (1593). In altre lettere, come «risarcimento» del disturbo del prestito, Marino manda al Manso dei sonetti: «Le mando insieme alcuni miei ultimi sonettuzzi» in BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 4, lettera numero II (1593).

² «Sino a questo momento [si riferisce agli anni della permanenza nel circolo del principe di Conca] non ha pubblicato nulla [sogg. Marino], eppure è già molto famoso, come mostra il riguardo con cui il Pellegrino ne parla nel dialogo *Del concetto poetico*» (QUONDAM 1975, p. 162).

³ «Nel 1600, per aiutare il suo amico Marco Antonio D'Alessandro, il Marino falsifica quattro bolle vescovili, tentando di farlo passare per chierico. Scoperto, è rinchiuso in carcere, rischiando per il suo reato la pena di morte. Per quanto si adoperi, sollecitando le amicizie influenti di cui gode, il Marino non riesce ad ottenere la grazia, ma in sostanza gli si permette di fuggire e di riparare a Roma» (QUONDAM 1975, p. 162). Le denunce però non finiscono qui: oltre che per l'accusa di sodomia, Marino viene ricercato per la morte di una giovane al sesto mese di gravidanza.

che poteva e voleva secondare i gusti dei suoi protettori»¹. Senza dubbio è un fatto estremamente singolare che l'entusiasmo per la poesia mariniana si sia diffuso così rapidamente, prima ancora che una qualunque sua opera fosse stampata. Molto probabilmente secondo un'ipotesi generalmente accettata² di Marino è largamente conosciuta la *Canzone dei baci* (che verrà pubblicata nella raccolta de *La Lira* a partire dal 1614, ma che si trova già in un manoscritto, l'*Ital.* 575 della Bibliothèque nationale de France, datato 1601) e sarebbe quindi da attribuire a questo primo guizzo poetico tutta l'eco del poeta napoletano che si guadagna subito il favore e, successivamente, la protezione di Melchiorre Crescenzi³, chierico di camera di Papa Clemente VIII Aldobrandini, grazie al quale entra in contatto con l'ambiente letterario e col mondo aristocratico di Roma. In questo periodo, secondo la ricostruzione biografica ad opera di Baiacca:

«[20] Conobbe il Marino la grandezza del beneficio, e seppe valersene: perciò che scorgendo nel padrone che nelle scienze era universale, e particolarmente nelle lettere greche ed umane molto ben versato, con sommo giudizio ed altrettanto amore verso la persona e le opere sue, al parere e alla censura di lui li suoi componimenti sottoponeva prima che da le sue a l'altrui mani e lettura pervenir le lasciasse. [21] Là onde monsignore all'incontro, che nel Marino ed acume d'ingegno più che mediocre, e nel poetare facilità e felicità più che ordinaria conosceva, e prevedeva [...] d'aprirgli li suoi sensi e dargli molti avvertimenti [...]. [22] E questi suoi non men saggi che amorevoli consigli erano al Marino gratis-simi»⁴.

Durante il soggiorno romano, incitato dal protettore e riscontrando un notevole successo di pubblico («Ma per le lusinghe e le violenze di essi amici che tutto dì mi persuadeva-

¹ *Storia della Letteratura Italiana* 1976, vol. quinto (*Il Seicento*, sez. a cura di Claudio VARESE), p. 651.

² «It is generally difficult to say which of the poems published later belong to the period before 1590, but one is universally attributed to that period: the *canzone dei Baci*. Since Marino and his biographers refer to the immediate and immense popularity of the poem, it is possible to suggest that it was the springboard for the fabulous career of its author» [«Generalmente, è difficile stabilire quale dei componimenti pubblicati successivamente appartenga al periodo *ante* 1590, tuttavia uno è universalmente attribuito a questi anni: la *canzone dei Baci*. Dal momento che Marino e i suoi biografi si riferiscono all'immediato e grandissimo successo della lirica, è possibile suggerire che questa fosse il trampolino di lancio della carriera del suo autore»] (MIROLLO 1963, pp. 8-9). Anche Baiacca riporta la notizia dell'enorme successo della *Canzone dei Baci*, tanto da scrivere: «[8] Era all'ora non ancora di XX anni, e pur in questo travaglio di paterna persecuzione già si trovava aver fatto molte e molto eccellenti composizioni liriche, e tra le altre la Canzone de' baci, per la quale meritò d'esserne infinitamente lodato» (CARMINATI 2011, pp. 79-80).

³ «[15] Gasparo Salviano uomo virtuoso amico di monsignor Crescenzo, come è stato sempre di tutti i letterati, aveva già conosciuto il Marino quando egli capitò a Roma di subito passaggio in casa del Cardinal Ascanio Colonna, che onorando il lui la virtù amorevolmente l'accorse. [...]. [17] Notificò il Salviano le qualità del Marino a monsignore, gli presentò un sonetto fatto dal Marino in lode di esso, gli fece sapere che questo era anche l'autore della Canzone de' Baci, composizione tanto da lui, per l'eccellenza sua, stimata e gradita, e l'informò della cause della sua venuta a Roma e dello stato suo; e soggiunse che avendo egli fatta una lezione della toscana favella nell'Accademia che all'ora fioriva di Onofrio Santa Croce, aveva dato tal saggio delle sua virtù che da alcuni veniva ricercato e con istanza pregato a star in casa loro» (CARMINATI 2011, pp. 82-83).

⁴ CARMINATI 2011, pp. 84-85.

no a darli [i componimenti] fuori»¹), Marino accresce notevolmente la sua prima produzione: inizia a nascere l'idea di raccogliere questi componimenti in una raccolta attentamente ed equilibratamente suddivisa. A questo si aggiunge la volontà di voler preservare le proprie creazioni dal plagio e da mutilazioni di terzi, come si trova scritto in una lettera dell'autore indirizzata a Tommaso Melchiori, destinatario di quella che sarà la seconda parte delle *Rime*:

«[...] e per li molti trascritti che sparsi ne ivano attorno assai diversi da' primi esemplari, mi sentiva fortemente da tutte le parti stimolato a palesarli, dove io per l'addietro avea sempre con ogni mio studio procurato di sopprimerli. Al qual palesamento sopra ogni altra ragione mi moveva il vedere alcuni di essi componimenti essere ormai per tutto portati in volta non altrimenti che se già fussero in stampa usciti, e massimamente la canzone de' *Baci* [...]. Ed hacci di coloro i quali, per vederla così errar vagabonda, e per non conoscere il suo legittimo padre, giudicandola orfana, la si hanno per pietà adottata. [...]. Or ecco che pur finalmente, quali si sieno, se ne vengono a sporre innanzi agli occhi del mondo i loro mancamenti ed a far publica mostra delle proprie disparutezze»².

Nasce così la ferma intenzione di stampare le liriche finora scritte, decisione che si accompagna con la volontà di non limitarsi a spedire il manoscritto, ma di andare di persona dal tipografo, Ciotti a Venezia, approfittando del viaggio per propagandare la sua opera dalla quale, considerate le premesse ancora prima della pubblicazione, si aspetta un immediato, nonché estesissimo, consenso: «matura così l'idea della prima stampa, preparata con molta cura; invece di spedire il manoscritto, egli si reca di persona a Venezia, e il viaggio assume la dimensione del *tour* promozionale in vista di un controllo diretto e puntiglioso della correttezza e dell'eleganza grafica»³.

Nel 1602 quindi viene stampata l'edizione *princeps* delle *Rime* di Giovan Battista Marino, suddivise in due macrosezioni: la prima comprende esclusivamente sonetti (per un totale di circa 400 componimenti) ed è dedicata a Melchiorre Crescenzi; la seconda è costituita da *Madriali e canzoni* e porta la dedica a Tommaso Melchiori. La prima parte riporta un'ulteriore divisione interna, a seconda dell'argomento trattato: si hanno le rime: *Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre & Varie*. L'intento è chiaro fin da subito: l'attentissima partizione della propria vuole dimostrare come le capacità poetiche dell'autore riescano, senza problemi, a spaziare in ogni ambito dello scibile umano, formando così una sorta di enciclopedia dell'universale. Secondo Asor Rosa, «questo costituisce già di per sé una testimonianza dell'atteggiamento del

¹ In BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 32, lettera numero XIX.

² In BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, pp. 32-33, lettera numero XIX.

³ *Storia della letteratura italiana* 1997, vol. V (*La fine del Cinquecento e il Seicento* - sez. a cura di Giorgio FULCO) p. 606.

poeta verso la sua materia: ciò che lo muove è, innanzi tutto, l'ambizione di realizzare una poesia lirica, che abbracci tutti gli aspetti possibili della realtà»¹.

L'ispirazione che soggiace a questa prima produzione è senza dubbio più napoletana che romana: in questo senso, la prima esperienza di Marino in campo poetico si muove, prima ancora che all'ombra - come si è anticipato - di Tasso, nel solco della tradizione manieristica napoletana. All'immobilismo della situazione letteraria partenopea contribuisce fortemente la suggestione petrarchista: nonostante l'adozione di elementi dal marcato sapore dinamico, l'adeguamento al modello della tradizione rimane un fatto imperante e imprescindibile. Ne deriva una situazione profondamente complessa in quanto internamente contraddittoria, dovuta allo slancio teso alla rottura di tutti i vincoli derivati dal passato e alla contestuale assunzione del modello classico come parametro di confronto pressoché universale. Il risultato insiste pesantemente sul ruolo astratto della produzione poetica e del ruolo *alienato* degli scrittori che avvertono questo dissidio con più o meno partecipazione e trasporto emotivi (il Tasso, per esempio, avverte in maniera profondamente spirituale questa scissione). Di conseguenza, anche le *Rime* di Marino sono figlie di questo panorama letterario cristallizzato nella forma petrarchesca, resa ancora più forte dalla presenza e dalla mediazione operata dal padre della *Gerusalemme liberata*. A tale proposito osserva Quondam:

«Storicamente quindi la condizione della *Lira*² risulta analoga a quella di tanti altri canzonieri [...]: cosicché il discorso si sposta sulle proporzioni conservatrici del genere lirico nell'esperienza napoletana [...], sulla quale agiscono come elemento frenante la persistenza e la suggestione di una tradizione petrarchista indigena di eccezionale rilievo. E la stessa collocazione dalla parte del Tasso vale più come elemento d'accelerazione dinamica di questa tradizione che come alternativa globale»³.

Tutto, nella primissima produzione di Marino, fa pensare ad un suo pieno adeguamento a questo clima immobilizzato (e immobilizzante) letterario: dall'essere citato nel dialogo di Camillo Pellegrino *Del concetto poetico* (come una sorta di ufficiale riconoscimento e piena accettazione nel ristretto sodalizio poetico) allo spazio dedicato alle "proposte e risposte" alla fine della prima parte delle *Rime*, fino all'ideazione della *Gerusalemme distrutta*⁴.

¹ *La letteratura italiana* 1974, vol. V, tomo I (*Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del Barocco* - sez. a cura di Alberto ASOR ROSA), p. 405.

² Quondam non distingue le *Rime* dalla *Lira*, ma intende quest'ultima opera come suddivisa in tre parti. In questa sede, invece, le prime due sezioni della *Lira* passano sotto il nome, più rispondente al modello originale, di *Rime*.

³ QUONDAM 1975, p. 163.

⁴ Quondam considera il progetto della *Gerusalemme distrutta* «non solo come adeguamento personale allo schieramento dalla parte del Tasso in atto tra gli intellettuali napoletani, ma come esplicita acquisizione della necessità di impegnarsi in primo luogo sul campo di maggior prestigio e di più forte

Ma a ben guardare la situazione peculiare delle *Rime* è ancora più complessa: la loro ispirazione si dibatte fra tre poli individuabili nella sempreverde esperienza petrarchesca, nella fondamentale mediazione del Tasso lirico, mediate entrambe da un intento di codificazione delle tendenze lirica e melica. Il modello per eccellenza è ovviamente Petrarca (e, di conseguenza, Tasso), ben riconoscibile soprattutto nella prima sezione (alla quale si riserva uno spazio di gran lunga più consistente di quello attribuito agli altri componimenti), sulle rime *Amorose* cui si deve però attribuire un'apertura, per quanto cauta¹, al di là della tradizione dilagante. A titolo di esempio, si riporta un sonetto in cui il sapore classico emerge con consonanze d'ispirazione:

Qualor di vagheggiar desio mi spinge
 quella ch'ha di mia vita eterno impero,
 Amor nel vago e cupido pensiero
 quasi visibilmente a me la finge.
 E 'l semblante gentil forma e dipinge
 con sì vivi color, sì pari al vero,
 che lunge il cor dal caro oggetto altero
 pur come presso, a sospirar costringe.
 Ei novo Zeusi, a l'oriente tolto
 l'oro, l'ostro a l'Aurora, i raggi al sole,
 il bel crin ne figura, e gli occhi, e 'l volto.
 Ma poiché le dolcissime parole
 l'alma non ode, - Ahi (dice) il pensier stolto
 schernir anch'egli e tormentar mi vole? -²

La suggestione del pensiero che riporta alla mente l'immagine della donna provocando dispiacere e tormenti deriva direttamente dal *Canzoniere* di Petrarca, nel componimento *Se 'l pensier che mi strugge*, attraverso il sonetto di Tasso *Pensier, che mentre di formarmi tenti*. Se da un lato si può affermare *nihil novi sub solem*, dall'altro bisogna ammettere che la voce di Marino, per quanto intenta ad imitare i modelli, non riesce a far propria la riflessione petrarchesca, eseguendo più un accostamento che un'immedesimazione.

Ancora: soprattutto nella seconda e terza sezione prevale una direzione tematica propria dell'esperienza dell'egloga pastorale cinquecentesca, forte soprattutto in area napoletana lungo il filone inaugurato da Sannazaro con l'*Arcadia*. Questo filo letterario, uni-

capacità di polemica e di rottura: ma soltanto con l'*Adone* il Marino si riterrà sciolto da questo impegno di competizione con la *Liberata*» (QUONDAM 1975, p. 164).

¹ «La cautela mariniana all'accoglimento delle innovazioni tramite la mediazione tassiana non si limita al recepimento degli elementi meno ardit, ma li dispone in un organismo che nella prevalenza accordata a un tono enfatico e oratorio tende a dirottare l'impegno arguto e curioso originario in un contesto celebrativo e di amplificazione. La sezione delle "amorose" nella *Lira* [si legga, *Rime*] non solo trova risalto scarsamente adeguato, almeno a confronto dell'egemonia di questo tema nella tradizione petrarchista, ma si realizza con caute aperture a nuove prediche della donna» (QUONDAM 1975, p. 166).

² BESOMI-MARTINI 1987, 55, p. 145.

tamente allo slancio d'ispirazione petrarchesca, permette a Marino di elaborare impalcature più accuratamente studiate; ne è un esempio il tema dei baci che, fin da subito, suscita nel pubblico un interesse e un consenso che saranno per il poeta un ottimo trampolino di lancio, soprattutto durante la sua permanenza a Roma (si ricordi, appunto, la *Canzone de' baci*). La concezione amorosa fatta di lacrime, pianti e felicità relegata ai soli ricordi di Petrarca, mediato da Tasso, si fonde con la tradizione pastorale, fatta di fisicità, di amore concreto che non si limita all'astrattezza del vezzo galante, ma che approfondisce il carattere umano colto nella sua ambientazione quasi primordiale, la natura. Ne deriva un'accentuazione della sensualità che raggiunge il suo apice soprattutto nella seconda parte delle *Rime*, nella parte melica. Si scarnifica così il senso originario del canzoniere, mantenendone però la struttura; lo schema secondo cui l'amore umano ascende per diventare amore per Dio viene mantenuto, ma Marino punta sui frangenti più intraprendenti di questa tradizione: la sensualità si fa meno velata, l'erotismo emerge con forza, l'amore si fa *trastullo* (nonostante l'imperante Inquisizione intenta a reprimere qualsiasi guizzo non ortodosso), la poesia si fa dinamica, benché nasca da una visione statica e ferma dell'ideale lirico, irrimediabilmente avviluppato su se stesso. Anche in questo caso si fornisce, dalle *Boscherecce*, un esempio in cui alla gentile e raffinata grazia del paesaggio si mescola una sensualità più corporea:

Su la sponda del Tebro umida erbosa
 diva in forma di ninfa or scherza, or siede,
 e perch'arda d'amor l'onda amorosa,
 nudo le porge a i molli baci il piede.
 Aura intanto lasciva, aura vezzosa
 dolce intorno le vola e i rami fiede,
 e la chioma spargendo aurea pomposa
 ricche ne tragge, et odorate prede.
 Ride di liete e verdeggianti spoglie
 tutta adorna la spiaggia e novi onori
 dal vivo sol de' suoi begli occhi accoglie;
 non tocca erba il bel piè che non s'infiori,
 fior la candida man che non s'infoglie,
 foglia l'aurato crin che non s'indori¹.

Al petrarchismo delle rime *Amorose* e al recupero bucolico delle *Boscherecce* e delle *Marittime* si accompagna, nelle *Heroiche* e *Lugubri*, l'impostazione più originale delle *Rime*, ossia la loro disponibilità a riferire situazioni tematiche e formali tradizionali, come pure interventi d'innovazione, in un ambito di grande enfaticizzazione. L'enfasi è sì un tratto caratteristico della penna di Marino, ma adombra anche la caratterizzazione dell'intellettuale come cortigiano, di cui l'autore veste i panni sia in Italia (a Napoli e poi a Roma) sia in Francia, al servizio di re Luigi XIII.

¹ HAUSER-JAKUBOWICZ 1991, p. 36.

Certamente queste non sono altro che riflessioni minime rispetto a tutto quello che può essere detto sulle *Rime* di Marino, ma l'intento che si voleva perseguire era quello di fornire un quadro generale da usare come cornice per la trattazione delle *Rime morali*, delle quali si parlerà nelle pagine seguenti.

4.2. Introduzione alle Rime morali

Cercare un collegamento fra il Seicento e il successo della produzione letteraria morale è una questione facilmente risolvibile: le radici che legano questi due momenti affondano nella storia e prendono il nome di Concilio di Trento (1545-1563). In questa sede si cercherà di ricostruire le possibili origini e di tracciare le caratteristiche salienti della letteratura esclusivamente morale, della quale si fornisce più avanti una definizione, e non di quella spirituale, divergente non soltanto per il fine preposto, ma più ampiamente per la parte dell'animo umano che si prefigge di sollecitare. Concomitante al XIX concilio ecumenico della Chiesa - di solo un paio di anni precedente -, è l'istituzione dell'Inquisizione Romana, più conosciuta come Sant'Ufficio, cui segue - nel 1558 - la creazione dell'*Indice dei Libri Proibiti*. Il clima di statico cambiamento che si irrigidisce nella tradizione ha come unico risultato il fortificarsi dell'intolleranza e l'assieparsi di norme e regole atte a reprimere qualsiasi atteggiamento anche lontanamente sospetto. Bandiera di questo orizzonte sempre più rarefatto nel suo rigetto del dinamismo è l'iniziale *Ad lectorem* dell'*Index Librorum Prohibitorum*:

«Quamobrem qui hunc Indicem habet, nihil illi deesse videtur quod ad perfectam, & absolutam librorum prohibitorum cognitionem desiderare possit; solumque ad illum refertur auctoritas, & robur Brevis Apostolici hac in materia editi qui superius legitur. Coeteri vero Indices, privata opera, ac privato consilio factos scias, quo commoditati utentium, pro ut cuique de nomine Auctoris, aut materiae notiores libri sunt, provideatur; et maxime Bibliopolarum, quorum in primis interest, promptam, & expeditam habere malorum librorum scientiam, & ut habeant quam exactissimam, publicae utilitatis ratio magnopere desiderat; ne facile lolium inter spicas, inter medicamenta venena versentur»¹.

Compito primario della Chiesa diventa quello di preservare dai *mali libri* le anime, inclini al peccato, dei fedeli: orientare la “libertà” di stampa, stimolare le letture di determinate opere - accettate *consilio privato* - è uno dei più sicuri ed efficaci metodi per ispirare le menti dei credenti verso una condotta moralmente (e universalmente) approvata. A questo indirizzo culturale si accompagna, come punizione per qualsiasi trasgressione, la scomunica, avente - al tempo - non solo valore spirituale, ma risvolti concre-

¹ «Per questa ragione chi sia in possesso di questo Indice, sembra che non gli manchi nulla perché possa aspirare ad una perfetta e assoluta conoscenza dei libri proibiti; e solo ad esso [il libro] si attribuisca l'autorità e la forza del Breve Apostolico attorno a questo argomento stampato che si può leggere nelle pagine precedenti. Gli altri, invece, sappiano che gli Indici sono opera privata e composti secondo delibere altrettanto private; perciò - per comodità di chi lo consulta - si provveda che ciascuno sia messo al corrente del nome dell'Autore, o della materia; e soprattutto deve interessare ai librai, di avere una conoscenza dei libri malvagi veloce e facile da consultare e perché la abbiamo il più accurata possibile, è estremamente positiva la scelta della pubblica consultazione; affinché non vengano versati loglio fra le spighe e veleni fra i rimedi» (*INDEX* 1664, p. XXVI).

tamente sociali. La conseguenza ovvia di questa situazione, ufficialmente scusata come premura «ad [...] gubernationem [...] in ordinandis moribus», è il moltiplicarsi di opere che, per paura di essere tacciate di eresia, si attengono ad una scrupolosa osservanza del messaggio cristiano, impegnandosi così nella produzione morale e spirituale.

Il cerchio si chiude e si arriva così a parlare del Seicento. Se si volesse definire il significato di produzione morale, non si potrebbe non ricorrere al contributo dantesco sull'argomento: per quanto al Poeta fiorentino venisse negata attenzione, si può rintracciare - in una consonanza di ispirazione - un filo che, per quanto tenue e labile, lega il modo di sentire e intendere la produzione morale cinque e seicentesca con quanto Dante elabora nel *Convivio*, in cui si attribuisce l'aggettivo *morale* al senso, terzo nella gerarchia dell'interpretazione di un testo, che rimanda senza intermediari all'interprete del testo stesso, in quella che si può definire una didattica riflessa che opera sulla morale, appunto, del lettore.

«Lo terzo senso si chiama *morale*, e questo è quello che li lettori deono intente-
mente andare appostando per le scritture, ad utilitate di loro e di loro discenti: sì
come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfi-
gurarsi, de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere
che a le secrete cose noi dovemo avere poca compagnia»¹.

Essendo questo ramo della letteratura indirizzato verso un'interiorizzazione, fautrice di un insegnamento tutto individuale e strettamente personale, gli argomenti trattati sono largamente attinti alla vita religiosa e al suo risvolto didattico-allegorico (come si può facilmente evincere dallo stralcio dantesco sopra riportato); a questo si aggiunge la sorveglianza - peculiarità esclusivamente seicentesca - da parte di una scrupolosa censura conservatrice e spiccatamente contro-riformistica che, strenuamente attaccata alla repressione del poco ortodosso, si erge a paladina della purezza del messaggio cristiano. Poeti e scrittori affrontano quindi, cercando di sviscerarli nel modo più agile possibile, i più svariati ragionamenti, tutti miranti a sottolineare la turpe perversione dei vizi - da reprimere e rintuzzare senza pietà - e l'importanza delle virtù umane, da assecondare e coltivare con cura. L'intento è quello di esibire la condizione universale dell'uomo, punto di partenza e di approdo di questa branchia letteraria, il quale - per quanto goda di un conseguente e indiscusso protagonismo - viene sempre messo di fronte alla propria posizione di inferiorità nell'ordine della creazione, nonostante ne rappresenti il gradino più alto, malgrado quindi la sua "somiglianza" a Dio. Il monito sempre presente è teso a ricordare al genere umano di non eccedere troppo nella propria vanità e cupidigia: per questo motivo la debolezza della sua condizione e la conseguente fragilità di fronte a potenze imponderabili quali la Fortuna o la Morte sono ricorrenti venature, a volte lineari e monotone altre cangianti, che percorrono, attraversandolo, questo lirismo

¹ INGLESE 1999 (II, I), p. 84.

dall' indefessa e impeccabile vocazione. È difficile districarsi in un mondo dove il cammino retto è disseminato da tentazioni e da pulsioni avvelenate: il Male e il Bene, in perenne lotta fra di loro, si contendono l'uomo, da una parte, allettandolo con il profilarsi di scorciatoie e, dall'altra, redarguendolo col ricordo della scelta moralmente giusta da compiere.

In questo contesto, l'insegnamento cristiano coadiuvato da una, più o meno, militante letteratura moralmente didattica aspira a porsi (e, molto spesso, a imporsi) a detentore della conoscenza per *la retta via* verso la misura, vero campione e unico insegnante del giusto equilibrio, incorrotto e incorruttibile, che culmina con la salvezza dell'anima. Il sostegno che il messaggio cristiano vuole diffondere trova, in questa specifica circostanza, svariate declinazioni dei temi più ricorrenti, destinati sia alla lettura privata - con tanto di dedica preposta ai singoli componimenti - sia alla pubblica declamazione o circolazione. Nella folta produzione che cresce florida vi si trovano profonde e appassionante meditazioni sul *modus vivendi* più adeguato e consono al clima sociale contemporaneo, sempre diverso a seconda dell'epoca che si considera, attingendo ai modelli non soltanto classici, ma anche contemporanei: il Seicento, in particolare, vanta - fin dal suo inizio - l'esperienza tassiana non soltanto delle *Rime*, ma anche della *Gerusalemme conquistata* e delle correzioni maniacalmente condotte per purgare l'opera da tutto ciò che fosse ritenuto contro la morale ortodossa. Ogni letteratura è figlia del suo tempo e da queste prestigiose radici - Tasso rappresenta un modello di confronto personale anche per Marino - sbocciano composizioni liriche più o meno sentite, sintomi di una reale e intima adesione al messaggio cristiano o di un ossequioso, il più delle volte sterile, adeguamento al canone letterario. Non importa quanto effimero o fertile fosse il trasporto moraleggiante contenuto nelle liriche, è il canone, impalcatura costituitasi sul gusto (sempre più) mobile, a imporre i dettami e le condizioni che determinano a loro volta la produzione letteraria, il più delle volte - salvo qualche doverosa eccezione - condotta in modo unilaterale. La poesia, ora più che mai, si incatena alle imposizioni derivanti dai modelli - che abbiamo visto essere pressanti, soprattutto nella città in cui nasce Marino - e dal gusto, da ciò che piace sentire, dalla *maniera* in cui il vaso poetico si cesella. Non rispondere adeguatamente a queste linee guida significa uscire dal solco, avventurarsi in qualche disperata impresa che ha, nella maggior parte dei casi, come esito, il totale disinteresse e il conseguente oblio.

Conoscendo la situazione di Giambattista Marino, costretto a mantenersi con le proprie forze, accodarsi a quanto il pubblico si aspetta è un imperativo categorico: imbriagliare lo spirito indomito che alberga nel suo cuore sembra essere, agli occhi del giovane poeta, un prezzo accettabile da pagare, se questo gli permette di vivere una vita senza preoccupazioni (*in primis* quelle di carattere economico); da questo intrecciarsi di circo-

stanze, è chiaro come Marino, all'inizio della sua carriera e non solo, intendesse ancora il ruolo di letterato in una dimensione cortigiana, agli ordini del potere. In tal senso, il giovane poeta, componendo e organizzando la sua prima raccolta, recupera dalla tradizione non soltanto la veste metrica dei componimenti, riportando in auge il madrigale (che campeggia, insieme alla canzone, nella seconda parte della raccolta), ma anche la suddivisione a seconda degli argomenti trattati. La *princeps* delle rime mariniane (1602) presenta, come si è già detto nel capitolo precedente, una ben definita struttura (*Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre & varie*), che si rivela debitrice di una lunga tradizione che ha, fra i suoi massimi esponenti, Angelo Grillo.

Prima di affrontare la cronistoria che porta il monaco cassinese ad essere così vicino a Marino, è bene ricordare alcuni dei più importanti rappresentanti del filone morale della nostra letteratura, limitandosi però alla produzione cinquecentesca: *in primis* Pietro Massolo, monaco veneziano, i cui *Sonetti morali*, apparsi già nel 1557, vengono editi nel 1564 e successivamente nel 1583; Gian Battista Rossi, autore pubblicato nel biennio del 1589-90; Gabriello Chiabrera, del quale sono stampati gli *Scherzi e canzonette morali* nel 1599¹. Si arriva così ad Angelo Grillo, «uno dei poeti più letti e ammirati in Italia, influente al punto da entrare nel canone dei massimi lirici tra Cinque e Seicento, accanto a Tasso, Chiabrera e Marino»². L'adeguamento quasi canonico all'ideale classico (petrarchesco) porta alla pubblicazione, nel 1587, delle *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, in cui sono raccolte, sotto lo pseudonimo di Livio Celiano, 115 rime amorose (composte a Brescia fra il 1580 e il 1585), 80 encomiastiche e 28 di argomento sacro, sulla Sindone. Ben presto, Grillo si licenzia dalla produzione amorosa, ritenuta non più consona al suo *status* di ecclesiastico, per abbracciare con più dedizione gli altri due generi, lo spirituale e l'encomiastico; quest'ultimo passa sotto il nome di produzione *morale*. Tuttavia:

«Se negli anni Novanta, pur prediligendo il genere sacro, Grillo si dedica anche al genere encomiastico-morale, verso la fine del secolo si sente in dovere di scegliere tra i due tipi di scrittura. È così che, subito dopo essere stato elevato al rango di

¹ La lista di poeti autori di raccolte di rime *morali* si allunga ulteriormente, se si considera il pieno Seicento, cronologicamente oltre la *princeps* di Marino. Risulta quindi opportuno citare, fra gli altri, il notissimo Giovanni Battista Manso marchese di Villalago, amico e protettore di Torquato Tasso e successivamente di Giambattista Marino, del quale viene pubblicato, a Venezia presso Francesco Baba, nel 1635, il volume delle *Poesie nomiche. Divise in Rime Amoroze, Sacri, e Morali*. Altrettanto degno di nota è Antonio Abbondanti, poeta imolese legato alla figura di Pier Luigi Carafa, governatore di Fermo e poi vescovo di Tricarico, al quale dedica il poemetto sacro *La Giuditta* insieme con le *Rime sacre, morali e varie*, pubblicate tutte e due ad Anversa nel 1630. Ancora: del milanese Carlo Maria Maggi, commediografo e accademico della Crusca nonché soprintendente all'Università di Pavia, circolano diverse edizioni delle *Rime varie* (Torino 1688, Milano 1688, Bologna 1689 e 1698) non estranee ad estratti e a pubblicazioni curate da altri, anche postume; è il caso dell'edizione delle *Rime varie di Carlo Maria Moggi, sacre, morali, eroiche* a cura di Ludovico Muratori, edite a Milano, in ben quattro volumi, nel 1700.

² FERRETTI 2012, p. 123.

abate (1598), Grillo dà l'addio al genere encomiastico, pur sempre legato agli eventi del mondo [...]; e lo fa con un'ultima raccolta nella quale rientrano le *Rime morali* del 1589¹, tutt'uno con le molte altre composte nel corso degli ultimi dieci anni. L'esito è un importante volume di *Rime* [...] comprendente più di 600 testi dedicati all'ex protettore di Tasso Cinzio Aldobrandini e suddivisi in una parte prima di *Rime morali* e in una più esile parte seconda di *Pompe di morte*»².

Le *Rime* che Angelo Grillo manda in stampa nel 1599 sono edite a Venezia, presso Giovan Battista Ciotti, lo stesso stampatore che - di lì a tre anni - stamperà le *Rime* di Marino, strutturate come si è visto. Come sappiamo, le liriche mariniane, fresche di stampa, riscuotono un successo strepitoso che porta, nel giro di un paio di anni, ad un'altra edizione (1604). In realtà, quello che suscita un entusiasmo conclamato non è soltanto il contenuto delle composizioni, ma anche la partizione in cui esse si presentano. Non solo: un altro debito che fa di Grillo un antecedente così prezioso, è la scelta di unire, nella sua raccolta, tre tipi di creazioni metriche: il sonetto (di gran lunga il protagonista delle rime), la canzone e il madrigale. Non stupisce quindi che Marino, introducendo un ordine ben più sistematico, faccia uso di queste tre composizioni, con una indiscussa preponderanza, nella prima parte, della struttura del sonetto.

L'eco che la produzione mariniana vanta subito dopo la sua prima pubblicazione è talmente ampia che ne viene imitata anche la nuova veste esteriore, quella della suddivisione dei componimenti, quasi immediatamente adottata, con qualche modifica, e applicata ad altre raccolte poetiche, prima fra tutte, quella delle *Rime* di Torquato Tasso. Nel 1621, presso l'editore veneziano Ciotti, si provvede ad una ristampa veneziana della *Lira* - nome comprensivo delle *Rime* e di una terza parte edita per la prima volta nel 1614; nello stesso anno, presso Evangelista Deuchino (erede di una grande dinastia di stampatori di origine veneziana, con sede nella non lontana Treviso, nonostante sulle stampe campeggi la scritta *In Venezia*), si allestisce una ristampa delle *Rime* di Tasso che riporta il seguente frontespizio:

RIME / DEL SIGNOR / TORQVATO TASSO. / *DIVISE IN* / [I col.:] Amoroze / Boscherezze / Maritime / [II col.] Imenei / Heroiche / Morali / [III col.:] Lugubri / Sacre / e Varie. [expl. col.] / *Con gli argomenti ad ogni composizione.* / Fatica del Sig. / CARLO FIAMMA. / *Aggiuntovi la vita, & sentenze dell'Autore* / Scritta dall'Illustriss. Sig. / GIO. BATTISTA MANSO / All'III. & Ecc. Sig. il Sig. / RENZO VENIERO / Procuratore di S. Marco / [marca tipografica] / IN VENETIA, MDCXXI. / Appresso Evangelista Deuchino. / *Con licentia, & Privilegio.*

¹ Anno della pubblicazione del primo libro personale, diviso in una prima sezione di *Rime morali* (in numero di 249 componimenti - composti dalle 80 rime morali edite due anni prima, accompagnati da una vasta e fino ad allora inedita produzione, anche in senso cortigiano) e in una seconda parte composta da *Rime spirituali* (82 componimenti).

² FERRETTI 2012, p. 130.

A proposito di Carlo Fiamma, l'abate Pierantonio Serassi - padre di una biografia di Tasso - riporta nella parte finale dell'opera, dedicata alla raccolta di tutto il materiale edito, dal titolo *Edizioni delle Rime*, il seguente giudizio, citando proprio l'edizione delle *Rime* stampata nel 1621:

«Il Crescimbeni tra tutte l'edizioni delle *Rime del TASSO* assegna onoratissimo luogo a questa fatta per opera di *Carlo Fiamma*. Egli è il vero, che il *Fiamma* agevolò molto la lettura di queste leggiadre Poesie col partirle in tante classi separate, com'egli fece; dalla qual divisione, secondoché si osserva in un avviso al Lettore, se ne trasse tre gli altri questo frutto d'aver levati molto componimenti doppj, e regolate varie Canzoni disfatte, e trasportate d'una nell'altra. Quello però, che non si può tollerare, si è la strana licenza, ch'egli si prese nel formare gli argomenti a parecchie di queste composizioni: perciocché non solo ve ne pose molti a capriccio, ma cangiando eziandio le persone, alle quali l'Autore avea indirizzati i suoi versi, gli dedicò or all'una, or all'altra delle Dame, cui voleva onorare, nessuna delle quali era stata conosciuta dal TASSO, e forse neppure era nata vivente lui [...]»¹.

Risulta strano che il Fiamma, malgrado il suo intento di rendere agili alla lettura i componimenti del Tasso, abbia inventato, di punto in bianco, categorie liriche così simili a quelle introdotte da Marino: è quindi evidente che l'entusiasmo per il poeta napoletano, nonostante la sua assenza dall'Italia, sia talmente forte da portare all'imposizione delle stesse strutture anche sulle opere di altri poeti del calibro di Tasso.

Un altro confronto che si può condurre è quello riguardante la quantità dei sonetti: la raccolta di Pietro Massolo consta di ben 760 sonetti morali e 55 componimenti di altra natura ma sullo stesso argomento; la silloge di Gabriello Chiabrera vanta un buon numero (21) di canzonette di varia lunghezza (da un minimo di 24 versi ad un massimo di 52), per una media complessiva di quasi 34 versi a canzonetta; l'edizione del 1599 di Grillo comprende più di 600 liriche. Di fronte a questi mastodontici florilegi, la sezione dedicata alle rime morali di Marino scolorisce per la sua evidente esiguità: si tratta di 16 sonetti canonici, di 14 versi standard ciascuno. Peraltro, la porzione delle morali scompare anche a confronto con la più ampia architettura dell'intera prima parte delle *Rime*: nella generale economia che comprende quasi 400 componimenti, la sesta sezione si aggira intorno al 4% di tutto il primo libro. Le capacità e i modelli di certo non mancano a Marino: bisogna quindi chiedersi per quale motivo abbia voluto limitare la produzione morale a una così ridotta manciata di sonetti. La conclusione logica cui si giunge è quella di un ossequioso adeguamento alle richieste del gusto. Date tuttavia le premesse e considerata la cura quasi paterna che Marino riserva alla sua prima collezione di rime, bisogna supporre sia poco probabile che abbia relegato in secondo piano un argomento così importante per il clima contemporaneo, giustificando tale presa di posizione addu-

¹ SERASSI 1785, p. 588.

cendo scarso interesse verso di esso: sarebbe poco professionale e, se questo fosse stato lo spirito percepito dai lettori, le sue rime non avrebbero avuto il successo poi effettivamente riscosso. La spiegazione che appare più sensata è che l'autore abbia mantenuto volutamente ridotto il numero delle rime morali sia per lo scarso coinvolgimento (sembra quasi paradossale sentire il futuro padre dell'*Adone*, in Italia tanto censurato e *castrato* per le sue punte eccessivamente lascive e spiccatamente esplicite, parlare di buon costume e di moralità), ma soprattutto perché, lavorando con un contenuto numero di componimenti, avrebbe assicurato anche a loro una struttura all'altezza delle altre sezioni della raccolta. Così facendo, l'arguzia e il sottile bilanciamento che sottostanno all'intera la produzione giovanile non viene meno in nessun punto, mantenendosi saldamente omogeneo. Ossequioso adeguamento sì, ma con convinzione e cosciente consapevolezza: in questo modo, esaminando la sezione delle rime morali, è possibile rintracciarvi collegamenti che legano fra loro tutti i componimenti, sia internamente che esternamente.

Analizzando la situazione macrostrutturale, infatti, si percepisce un chiaro movimento ascensionale, caratteristico di questo tipo di produzione: il componimento di apertura delle *Morali* verte su constatazioni generali sulla vita terrena dell'uomo, percorsa da una sofferenza presente dal momento della nascita fino a quello della morte; la lapidaria sentenza che colpisce quasi come un *fulmen in clausola* alla Marziale (è Marino stesso a introdurre la verità ultima del sonetto, introdotta da un secco *io dico*) è che *da la cuna a la tomba è un breve passo*. L'uomo non può permettersi il lusso di cullarsi nella sciocca pretesa di essere eterno: la sua vita è una linea irregolare che conosce continuamente morti e rinascite, le prime inflitte dalla *Fortuna* e le seconde concesse dall'*Amore*. In quattordici versi, Marino riesce a tracciare un quadro carico di ansia e compatimento angoscioso per la vita umana: leggendo, il lettore è portato a provare compassione per l'essere che nasce *prigionier* e velocemente muore, rendendosi conto solamente in un secondo momento di fare parte anch'egli della schiera di cui quell'essere è l'emblema. L'unica domanda del testo (*Quanto poscia sostiene tristo, e mendico / fatiche, o morti infin, che curvo, e lasso / appoggia a debil legno il fianco antico?*) risulta perciò squisitamente retorica: non c'è alleviamento alle pene durante la permanenza in terra e l'agnizione della propria condanna getta ancora più a fondo nel tormento e nella disperazione. Il primo sonetto trova però un bilanciamento nell'ultimo della raccolta, in un riscatto pervaso da una nuova speranza, assicurata dalla certezza della resurrezione delle anime. Se nella lirica di apertura l'ultima immagine che si ha è quella dell'uomo le cui spoglie sono coperte da un *angusto sasso*, in quella di chiusura Marino *vegge* il risorgere delle anime che si scrollano di dosso l'*Otio* e il *Lethargo*, in un moto verticale che le porta ad abbracciare la vita immortale. Il soggetto antitetico dei due componi-

menti si riequilibra e la complementarietà si traduce in una ripresa a distanza che promuove, a mo' di cornice universale della vita umana, l'inizio e la fine, la vita e la morte, la pena e la gioia, in una logica cristianamente positiva di accettazione del dolore e di finale ricompensa nella vita eterna in Dio.

Procedendo con la logica della permutazione centripeta, si possono analizzare quasi tutti i componimenti morali. Di conseguenza, la seconda e la penultima lirica condividono una particolare visione dell'esistenza all'insegna della mitologia: la prima vista dagli occhi di una *fanciulla* la cui crescita è scandita seguendo il susseguirsi delle stagioni - tema molto caro e molto sfruttato nella letteratura; la seconda invece strutturata come un incitamento ad un *saggio garzon*, incoraggiato a non sentire il peso della fatica e a pregustare il *riposo [...] stabile, e certo*, adeguata ricompensa al suo valore. Ancora una volta si incontrano due mondi complementari, quello femminile e quello maschile, quello dell'invecchiamento fisico (nel primo caso) e quello dell'addestramento atto a temprare la volontà e l'immortalità di spirito (nel secondo). Quello che, in questo bilanciamento, è del tutto assente è il concetto di vita o di morte (la *fredda* stagion porta all'incontrovertibile incanutirsi della giovane, ma non alla morte, così come il riposo previsto per il futuro del fanciullo è una cessazione delle fatiche del quale si può *godere* e non *la* cessazione di tutto), già ampiamente affrontati nei due componimenti limite. Si palesa, a questo punto con maggior efficacia, la struttura pensata per questa sezione: fra la nascita e la morte, fra il dolore dell'esistenza e la dipartita dal mondo terreno, si colloca la vita, piena di dolore ma anche di prove, propositivi ostacoli che possono aiutare ad affrontare gli alti e bassi delle situazioni in cui, di volta in volta, l'uomo si trova.

L'indeterminatezza delle figure della *fanciulla* e del *garzon* si contrappone all'evidente concretezza dei protagonisti della terza coppia di liriche, composta dalla terza e dalla quattordicesima. In *Sotto caliginose ombre profonde* (terza) è il poeta ad affermare il proprio protagonismo: improvvisandosi audace avventuriero alla stregua di Argo, Marino affronta il problema dell'imponderabilità dei *secreti* dell'*eterna Mente*. Si propone il tema, personale ma universale, della piccolezza dell'uomo: l'espedito di un individuale protagonismo consente all'autore di chiamare in causa l'intero genere umano. L'accorgimento stilistico è degno di nota: il poeta non denuncia la limitatezza dell'uomo in quanto tale, ma la propria, diventando paradigma della conoscenza umana insufficiente a comprendere i misteri dell'universo; il tutto è condotto non dalla presunzione che nel generale sia contenuto l'individuale, ma che nell'individuale si scorga l'universale: la pochezza del poeta non è quella degli uomini, ma esclusivamente di quei lettori accorti che nella sua esperienza rivedono la propria, che nel uomo-poeta rivedono loro stessi. Le incapacità di Marino sono le incapacità dell'uomo, le domande circa i misteri dell'universo sono sue ma al tempo stesso di tutti: vi è una compenetrazione del

personale nel generale e viceversa che porta avanti, con estrema abilità e arguzia, la rispondenza degli opposti inaugurata nell'iniziale binomio. A questo esclusivismo individuale che, non solo non nega il generale, ma lo accetta, si contrappone un altro modo di intendere questa compenetrazione: in *Quanto da quel di pria, Francesco mio*, Marino ritrova nella comunione derivante dall'amicizia quel vincolo che nel terzo componimento rimane velato. Con l'esplicito richiamo di un altro ben determinato (almeno nelle intenzioni del poeta) personaggio, si sottolinea, rimarcandola, quella consonanza e quella condivisione di cui tutti, amici e non, fanno parte: *varia è la nostra età*. Se prima il legame col mondo è soltanto sottinteso, lasciato all'esegesi personale del lettore (cui è affidata la volontà di rivedersi o meno nella figura dell'autore), ora è denunciato apertamente, con una maggiore definitezza rispetto alle altre liriche: più ci si avvicina al nucleo centrale di queste rime, più tutto si fa chiaro, concreto, quasi tangibile, all'insegna di un plasticismo espressivo il cui intento e compito è quello di toccare le corde più intime dell'anima del lettore.

Ancora: a mano a mano che ci si addentra sempre più a fondo nel seno della questione, si riscontrano altri legami - anche più articolati dei precedenti - che sviluppino ulteriormente il passaggio dalla condizione generale a quella concreta, dall'uomo in quanto ideale all'uomo fatto di carne e di passioni, mortale e caduco. Il nucleo basato sulle correlazioni antifrastiche del quarto sonetto con tredicesimo e del quinto col dodicesimo rivela una struttura chiastica che contrappone due invettive alla *vanità mortale* (quarto sonetto) e all'avarizia (dodicesimo) che *sprigionò l'oro scelerato immondo* a due elogi, quella della vita solitaria (quinto) e dell'umiltà (tredicesimo). Questa è forse la sezione più prettamente morale, quella tesa a ricordare all'uomo la condotta cristiana, la giusta misura e quei buoni sentimenti che garantiscono la salvezza ultraterrena: per questo motivo è giusto preferire la *santa Humiltà*, sostegno della vera virtù, in grado di placare *il gran Re, quand'è più irato, e fero* alla vanità che intestardendosi nella sua superbia ha come conseguenza quella di innalzarsi in un *volo* perturbante, subito perseguito e punito dalle vendicative ire di Dio; così come la Torre di Babele si proponeva di raggiungere il Ciel, allo stesso modo la vanità è quel vizio umano che porta l'uomo ad avere *del Ciel più i fulmini vicini*. Il secondo insegnamento veicolato è quello secondo cui la vita solitaria, quella condotta all'insegna della semplicità e del disinteresse verso i beni materiali, rende felici (*Felice è ben, chi selva ombrosa, e folta / cerca, e ricovra in solitaria vita*: nell'aggettivo *felice* si può anche vedere l'etimologia latina, col significato di "caro agli dei" - l'attenzione è quindi posta alla contrapposizione della vita che si accontenta di quello che ha rispetto a quella vissuta con vanità, per richiamarsi al componimento precedente, visto che: *quanto è più dolce un venticel di bosco, / ch'aura vana d'honor?*): l'autosufficienza e la solitudine condotta a contatto con la natura - il vero

stato di partenza dell'uomo - è da apprezzare maggiormente rispetto a quella turpe perversione che spinge ad avere sempre di più; la tranquillità dell'animo è contrapposta all'agitazione e all'ansia di dover accumulare che *seco l'inganno allor, seco allhor tras-se / la morte, e'l morbo universal del mondo, / che di Saturno il secolo giocondo / lieto menò*. L'avarizia e la cupidigia sono le cause principali del tramonto dell'età dell'oro, dell'imbruttimento morale dell'uomo, di quell'atteggiamento così spietato riassunto nella massima *homo homini lupus*.

Si arriva così ad un nucleo che abbandona la struttura della *retrogradatio*, ma che non rinuncia alla correlazione per antitesi: si parla del sesto e settimo componimento. Entrambi hanno per oggetto l'inconsistenza dell'uomo, affrontata però da due diversi punti di vista. In *Se di questo volume empio le carte* è Dio il protagonista e l'uomo prende atto della sua piccolezza non capendo *de le note sue [...] / gli occulti sensi*; al contrario, in *Imparava a ferir morte i viventi* è la Morte che si impone sulla vita dei mortali (*noi fragili oggetti a sì fort'arco*). Si scontrano così due concezioni: la prima positiva, secondo la quale Dio ha creato il mondo nascondendo, alla conoscenza dei suoi figli, le dottrine più segrete che verranno poi rivelate attraverso la fede e la morte carnale; la seconda negativa, nella quale la Morte, forte della sua posizione di indiscussa superiorità, si prende gioco della vita umana colpendo, indistintamente, sia vecchi che bambini. È una situazione complementare: Dio concede la vita mortale e quella immortale e la Morte, per quanto crudele e feroce (non a caso Marino la chiama *Guerrera* e *Arciera*), rende possibile il passaggio dall'una all'altra. Attraverso la morte la rinascita e mediante la rinascita ultraterrena la conoscenza infinita: si toccano qui le punte più alte del messaggio morale, di quell'insegnamento cristiano che, anche con la forza, vuole salvaguardare l'immortalità delle anime dei credenti. Quello che troviamo in queste due liriche è un piccolo microcosmo, un'isola persa nel mare delle contraddizioni, che rispecchia e riflette le antitesi del macrocosmo dell'intera struttura: vita e morte si scontrano di nuovo, fautrici del destino dell'uomo. Il tutto all'ombra di una differenza fondamentale: quello che si percepisce in questo binomio è il senso di inversione delle emozioni rispetto ai sonetti uno e sedici; in questa sede, il componimento finale non lascia adito ad alcuna speranza, sembra invece che la situazione positiva iniziale (quella data dalla presenza quasi paterna di Dio) si degradi per arrivare al compimento di una tragedia all'interno della più ampia commedia; il lieto fine è in questo caso negato, invertito in una costruzione che non solo è antifrastica, ma che presenta una *variatio* all'interno dello schema generale.

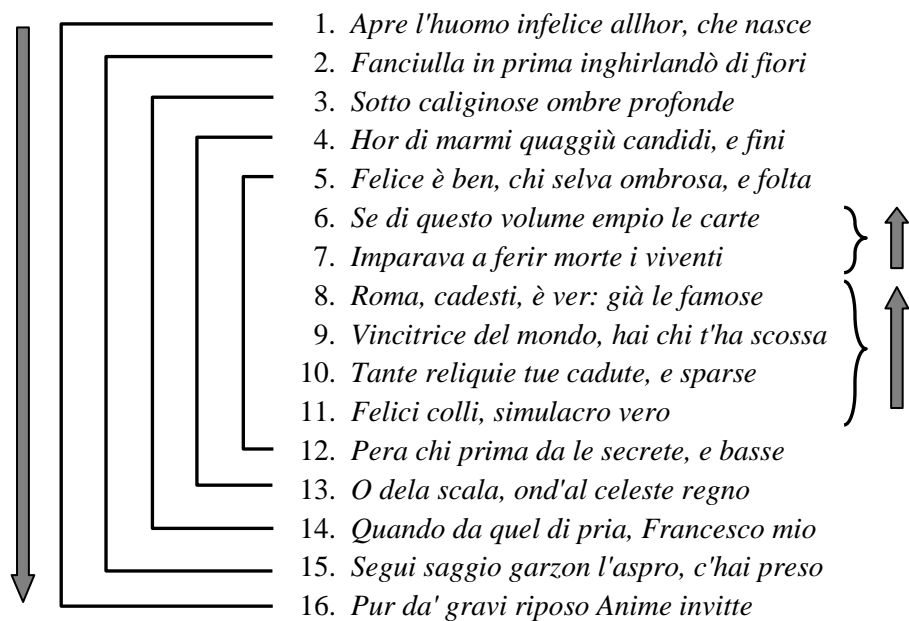
Un'ultima inversione è rintracciabile nel ciclo dedicato a Roma, la cui estensione occupa dall'ottavo all'undicesimo sonetto. Anche in questo caso si tratta di un *unicuum* che rappresenta un moto ascensionale invertito (come nel caso del nucleo precedente),

in cui l'inizio corrisponde con una visione carica di speranza nel rivedere la caduta Roma risorgere dalle sue rovine: *Ma sorta, ecco ti veggo*. L'argomento è prettamente storico, come si intuisce, e ripercorre le vicende della capitale a ritroso per ritornare agli albori della fondazione, commistione di eroi e divinità che resero la città *caput mundi*. Dal nono componimento, Marino propone la situazione subito dopo la caduta, *Vincitrice del mondo, ahì chi t'ha scossa / dal seggio*: le due domande iniziali mal celano lo stupore del poeta che non crede possibile la sconfitta della città, tanto da concludere il sonetto con una sentenza piena di pietà mista a sbigottimento, *vincer non devea Roma, altri che Roma*. L'unica in grado di sconfiggere la potente Roma non può che essere Roma stessa, le cui rovine *cadute, e sparse* (lirica decima) sono ammirate da Marino il quale, rapito in un'estasi dal gusto vagamente pre-romantico, ricordando il glorioso valore degli antichi, è costretto a constatare una scadenza dei costumi dei contemporanei i quali non condividono coi padri l'antica virtù (*Ne' moderni tuoi figli orma non scorge, / già del prisco valor fatta mendica*). In questo specifico componimento si può forse vedere un'apertura verso un altro significato del termine *morale*: se finora questa sezione si è confermata consona all'assunto dantesco, ora è introdotto un altro ambito del termine, quello etico, figlio del *mos maiorum*. A tutti gli effetti si può parlare di parentesi etico-storica: l'attenzione rivolta a Roma consente al Marino di divincolarsi, anche se per breve spazio, dalla canonica accezione della produzione moraleggiante, sempre intesa come branchia di quella sacra, per sperimentare una frontiera, già peraltro esperita e indagata da Petrarca, restando però sempre nel tracciato generale dell'ispirazione. L'ultimo sonetto della sezione, *Felici colli, simulacro vero*, non pone più l'attenzione sulle rovine, ma sul *gran Pastor sacrato* (del quale si discuterà nel commento del sonetto) e sul ricordo degli eroi che si sono sacrificati per *fondar più stabil regno*. È un ritorno alle origini, una passeggiata nel corso del tempo che porta l'autore indietro, nel mondo antico, dove il *mos* era una virtù coltivata con forza, quando il valore era un ideale perseguito, quando Roma era l'imbattuta figlia di Marte. Un'evoluzione retrograda quella che Marino mette in mostra che, come si è già notato, si forgia di un andamento invertito rispetto alla macrostruttura.

Alla luce di queste analisi a livello microstrutturale, è evidente pensare a questa sezione delle rime come un organismo che porta il lettore in due diverse accezioni del termine *morale*, gli fa esperire la morte fisica e la resurrezione spirituale, insegnandogli l'importanza dell'umiltà e la negatività della cupidigia. È a tutti gli effetti una letteratura didattica che apre, nonostante il suo numero ridotto di componenti, un mondo variegato e dalle molteplici sfaccettature, statico ma mobile, apparentemente disunito ma profondamente omogeneo. Vi è un legame che tiene salda l'ispirazione generale della sezione

e anche se si può accusare Marino di poco interesse verso questa tipologia di argomenti, di certo gli si deve riconoscere un genio poetico davvero eccezionale.

La complessità dei richiami che si intrecciano in questa parte delle *Rime* viene di seguito riprodotta con un'immagine: le frecce indicano il moto ascensionale o discensionale, mentre le parentesi graffe raggruppano i componimenti che fanno parte o della sezione o dello stesso ciclo:



LE RIME MORALI:
EDIZIONE CRITICA
E COMMENTO

Apri l'huomo infelice allhor, che nasce

Marino descrive la brevità della vita che non conosce tregua dal dolore: fino al sopraggiungere della morte, l'uomo è in preda ai continui attacchi di Fortuna e Amore, costretto a sopportare le fatiche e le morti che caratterizzano la sua breve esistenza. Il primo sonetto della raccolta inaugura così il tema della misera condizione umana che troverà il proprio bilanciamento nell'ultimo sonetto della raccolta, nel moto ascensionale tipico della letteratura morale. Si noti la rima derivativa nasce (v. 1) e rinasce (v. 8). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine ripetuta (CDE-CDE).

- 1 APRI l'huomo infelice allhor, che nasce
 In questa vita di miserie piena
 Pria ch'al Sol, gli occhi al pianto, e nato a pena
4 Va prigionier fra le tenaci fasce.
 Fanciullo poi, che non più latte il pasce,
 Sotto rigida sferza i giorni mena:
 Indi in età più fosca, che serena
8 Tra Fortuna, & Amor more, e rinasce.
 Quante¹ poscia sostiene tristo, e mendico
 Fatiche, o morti infin, che curvo, e lasso
 Appoggia a debil legno il fianco antico?
12 Chiude al fin le sue spoglie angusto sasso
 Ratto così, che sospirando io dico,
 Da la² cuna a la tomba è un breve passo.

v. 3 al pianto; (Mo02 = Mo04 = Mo09) > al pianto, (Mo14) = **al pianto**, | e nato appena (Mo02) > e nato a pena (Mo04) > e nato à pena (Mo09 = Mo14) = **nato à pena** • v. 7 più ferma, e più serena (Mo02 = Mo04 = Mo09) > più fosca, che serena (Mo14) = **più fosca, che serena** • v. 8 Fortuna (Mo09) → **Fortuna**, • v. 9 Quante (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Quanto** • v. 10 e morti infin (Mo02 = Mo04) > e morti, infin (Mo09) > e morti infin (Mo14) → **o morti infin**, • v. 12 alfin (Mo02 = Mo04) > al fin (Mo09 = Mo14) = **al fin** • v. 14 Dala cuna ala tomba (Mo02 = Mo04) > Da la cuna à la tomba (Mo09 = Mo14) → **Dal cuna à la tomba**

¹ Nel testo definitivo si riporta la versione *Quante*, conforme alle versioni precedenti l'edizione del 1625 che riporta *Quanto*: quest'ultima versione, infatti, non concorda con il sostantivo *fatiche*.

² A testo si riporta la versione *Da la*, nonostante l'edizione del 1625 riporti *Da l*. Quest'ultimo può essere considerato un errore tipografico, visto il genere femminile del termine *cuna*. La variante riportata a testo rispecchia inoltre la predilezione nutrita da Marino per le preposizioni articolate scisse nella stampa finale.

Commento

La posizione iniziale riveste sempre un ruolo fondamentale: è il momento della presentazione dell'argomento, della situazione di partenza dalla quale si intende sviluppare, far crescere e fiorire l'opera - o, in questo caso, la sezione poetica -, per arrivare ad una conclusione finale. Come si è già indicato nell'introduzione, le *Rime Morali* si preoccupano di presentare al lettore una poetica didattica da interiorizzare, il cui fine è favorire la diffusione di un insegnamento universale e indurre una reazione a livello morale.

Viste le basi di questo lirismo umanamente edificante, è chiaro che la trattazione dell'argomento debba partire dall'uomo: il primo sonetto della raccolta non si limita a parlare dell'essere umano, ma ne riflette il carattere materiale, mortalmente concreto. Quella che l'autore decide di presentare è la sconfitta del protagonismo umano: il dolore, che sorge con la nascita e termina solo con la morte, diventa a tutti gli effetti un inseparabile compagno di viaggio. Il realismo emerge con forza: dalla nascita vissuta fra *tenaci fasce* alla vecchiaia, la vita umana non conosce tregua. La concretezza del lessico, che non disdegna di abbassarsi comprendendo anche toni rudi e bruschi (*angusto sasso, tomba*), si staglia con una solidità vigorosa e diretta la quale, senza mezzi termini, investe il lettore di una carica tanto negativa quanto reale (e realista). Al canonico approccio sull'elogio delle virtù¹ con cui le sillogi morali erano solite iniziare, Marino - spirito pragmatico - predilige un attacco diretto, che non si perda in disquisizioni astratte, ma che metta in evidenza l'effettivo stato di cose: indugiare sulla descrizione delle virtù, il più delle volte dedicando il componimento ad un solo personaggio, ha come unico risultato non solo quello di perdere di vista il quadro generale ma anche quello di travisare, di conseguenza, il messaggio principe di questa letteratura. La tendenza universalistica si troverebbe, peraltro, a cozzare contro l'esclusivismo della dedica. Per questo motivo, per facilitare la penetrazione dell'assunto contenuto nella lirica, Marino non rifiuta l'uso di un linguaggio crudo, che non lesina sui particolari, anche più penosi, della vita dell'uomo, definito *infelice* fin dalla nascita. È chiaro l'intento dell'autore: abolire la speranza è il modo più diretto per dimostrare la negatività della posizione umana sulla terra; si prendono le distanze dalla credenza secondo la quale ad una particolare età dell'uomo sia attribuito un grado, per quanto effimero, di felicità. Non esiste felicità possibile durante la permanenza sulla terra e ogni stanza ha il preciso compito di rintracciare gli elementi negativi di ogni fase della crescita: la nascita è infelice perché

¹ Per istituire un termine di paragone, di seguito si riportano alcuni componimenti iniziali di raccolte di rime morali - nessuno dei quali prende in considerazione la condizione umana come punto di partenza: *Cinto il sacrato crin di verde lauro* di Pietro Massolo; *Quando spinge ver noi l'aspro Boote* di Gabriello Chiabrera; *Verace fama, e vere lodi accolsi* di Angelo Grillo; *Amor col raggio di beltà s'accende* della raccolta di Tasso curata da Carlo Fiamma.

sancisce l'entrata in un mondo *di miserie pieno* (prima quartina) e perché condanna ad una vita di schiavitù e di servilismo (*va prigionier*); la fanciullezza viene scandita dai colpi della *rigida sferza* cui segue l'adolescenza *più fosca, che serena*; infine succede la vecchiaia, ricordata esclusivamente per la stanchezza con cui l'uomo è costretto a convivere, trascinandosi e appoggiando il *fianco antico* ad un bastone che ne riflette l'essenza e che ne sottolinea l'intrinseco disagio (*debil legno*).

Anche la scelta del lessico merita particolare attenzione: ogni fase della vita è introdotta da un verbo impersonale, quasi non umano. L'uomo non sembra vivere la sua vita, ma sopravvivere ad essa, sopportandola; non gode dei giorni che gli sono concessi, ma si limita a *menarli* e *sostenerli*; gli alti e bassi dell'esistenza trovano esatta corrispondenza nel binomio di morte e rinascita (mai del tutto compiuta, dal momento che ci si avvicina, a passi spediti, verso la morte definitiva). *Questa vita si apre e chiude* come un qualsiasi oggetto, senza passione, senza sentimento, in modo impersonale e, mi si permetta il neologismo, "a-personale", quasi automatico, tale da non concedere nessun lampo di vita. L'uomo diventa qui un semplice involucro, un automa destinato per definizione a soffrire.

Interessante, per quanto concerne il verso 7, è l'analisi delle varianti precedenti all'edizione definitiva del 1625: la prima versione a stampa (1602) riporta uno schiarimento, per quanto tenue, nel cupo orizzonte di sofferenza, quasi una visione positiva della giovinezza considerata *più ferma, e più serena*. Questa formula si conserva fino al 1609 ed è a partire dal 1614 che lo spiraglio di felicità si rabbuia inesorabilmente. La domanda che viene spontanea è se, nell'intervallo dei cinque anni che dividono le due edizioni, sia successo a Marino qualcosa che possa averlo indotto a cambiare idea circa la serenità che si vive nell'adolescenza¹. Un qualche indizio lo si può evincere dall'evoluzione del verso che sostituisce l'aggettivo *ferma* con *fosca*: l'impressione che ne deriva è che il poeta, nell'arco di questo lustro, abbia sperimentato uno spiacevole

¹ Baiacca, nella sua cronaca, descrive l'arrivo di Marino a Torino e sottolinea come l'ingegno del poeta fosse da subito apprezzato e rispettato, al punto che Carlo Emanuele I lo trattenne presso la sua corte: «[25] Quivi anche subito le virtù di lui [Marino] furono conosciute e con grido comune celebrate, però che a pena giunto in Turino fece il Panegirico del medesimo duca con tanta prestessa e facondia, che quel principe se ne maravigliò e molto se ne compiacque, ed in segno del concetto onoratissimo in cui lo teneva, de la Croce de' suoi Cavalieri de' SS. Maurizio e Lazzaro, da lui a persone nobili per nascita e per azioni egregie riguardevoli solida concedersi, l'onorò» (CARMINATI 2011, pp. 85-86). Marino stesso in una lettera al principe di Mantova confessa di esser stato incarcerato ingiustamente e inaspettatamente: la sua devota servitù infatti avrebbe dovuto garantirgli delle ricompense e non il carcere; inoltre, tolta la ruffianeria di circostanza, il poeta si dichiara disposto a confermare la sua colpevolezza pur di godere della grazia del duca di Savoia: «Quando io aspettava qualche ricompensa della mia servitù in questa corte, eccomi in prigione sotto pretesto che io abbia nella mie poesia scherzato poco modestamente intorno alla persona del serenissimo padrone; [...] a me giova di confessarmi reo, per rendermi capace di grazia mercé della reale e cristiana clemenza del serenissimo signor duca e mediante la benigna intercessione di V. A., s'Ella si degnarà per sua bontà di favorirmi» (BORZELLI 1911, p. 99, lettera numero LXIV, 1610).

cambiamento della sua personale situazione, da forte e sicura a cupa e barcollante. Queste circostanze mi portano a pensare che l'autore abbia cambiato il verso in seguito alla permanenza in carcere (dall'aprile del 1611 al giugno del 1612), al quale è condannato dallo stesso protettore - il duca di Savoia Carlo Emanuele I - che l'aveva accolto con tanto entusiasmo, nel 1610, al suo arrivo a Torino:

«I biografi [...] dicono che ei [Marino] prese a parlar troppo liberamente del Duca, anzi con giustezza il suo Ferrari aggiunge: “Aveva fin negli anni della prima giovinezza composte in Napoli alcune ottave in istile burlesco, con le quali i difetti naturali di un gentiluomo, più per ischerzo, che per offesa, ad altrui compiacenza si divisavano. Lesse un giorno il Cavaliere fra le altre sue composizioni gioiose ancor le ottave in congresso di soggetti da lui amici virtuosi e sinceri creduti, subito a S. A. [il Duca di Savoia], che contro lui quei versi avesse composti e che in ogni luogo con ischerni della sua riputazione parlasse, malignamente riferirono»¹.

La verosimiglianza della teoria secondo cui Marino avrebbe inserito nel componimento qualcosa di intimamente personale risulta suffragata da almeno due motivazioni². La prima è una mera questione cronologica, legata alla coincidenza delle date: il sonetto definisce *fosca* l'età compresa fra la fanciullezza (*Fanciullo poi* del verso 5) e la vecchiaia (resa da una domanda retorica che occupa tutta la prima terzina), riferendosi quindi all'età della maturità che nella vita umana ha la maggiore estensione; si consideri, a questo proposito, che Marino è condannato al carcere a quarantadue anni, in piena età adulta. Il secondo motivo prende spunto dall'ispirazione generale della sezione: così come il giovane poeta ha voluto inaugurare la sezione morale con un componimento pensato per identificare l'uomo in quanto creatura mortale, allo stesso modo può aver fatto ricorso all'autobiografismo per conferire al testo una maggiore concretezza, un tocco di veridicità, congedandosi ulteriormente dall'astrattezza cui questa produzione era confinata.

L'ultima terzina, infine, vede l'affacciarsi dell'autore non più come semplice uomo il cui vissuto renda più reale il componimento: l'*io dico* del verso 13 è carico di un significato completamente diverso, contrassegno di un punto di vista esterno alle cose del mondo, di un elevarsi - sempre senza presunzione - al di sopra degli uomini per poterne scrutare meglio il destino. Vivendo, l'uomo pensa che la sua sofferenza sia eterna, la sua vita gli appare lenta e dilatata, senso che peraltro viene sottolineato dalla stanca distensione temporale cui l'autore decide di ricorrere; esternamente, da un punto di vista

¹ BORZELLI 1927, pp. 127-128.

² Le motivazioni potrebbero essere elevate a tre, considerato il verso successivo, l'ottavo: *tra Fortuna, & Amore more, e rinasce*. Sempre nell'intervallo che si sta analizzando (1609-1614), le biografie di Marino riportano lo sbocciare, fra il poeta e una giovane vedova di nome Teresa, di un amore dall'esito infausto, come riporta Angelo Borzelli: «il Vallauri, [...], con sicurezza parla chiaramente di un amor del Marino per una Teresa giovane vedova e di una satira dettata da lui per gelosia contro la donna amata, i quali versi accesero di odio un cognato di lei, che dopo mesi procurò la ruina del poeta» in BORZELLI 1927, p. 128.

quasi divino, il passo che separa la culla dalla tomba è *breve*, dal momento che l'uomo, *ratto*, si precipita verso la morte, pur non accorgendosene e malgrado i suoi patimenti gli sembrino infiniti. Si scontrano qui due modalità di avvertire il temporaneo, una prettamente umana e una onnisciente e sempre presente, dietro la quale si arrocca, nella sua posizione, il poeta che, *sospirando*, sembra assicurare con sguardo bonario coloro che si affannano nelle loro questioni: la verità è una e universale e la fine, inevitabile, comune a tutti (*chiude al fin le sue spoglie angusto sasso*), sopraggiunge più velocemente di quanto si creda.

Il sonetto si snoda fra una sfera personale, forte di richiami alla vita dell'autore - per quanto non esplicitamente dichiarati -, ed una impersonale, nella quale confluiscono le verità sulla vita, coronate alla fine da una conclusione secca che non lascia spazio ad alcuna speranza. La lirica unisce il messaggio morale ad un linguaggio che non vuole blandire o accarezzare il lettore, ma che pretende di essere il più diretto e materiale possibile, accogliendo picchi di durezza straordinaria (*in questa vita di miserie piena*, v. 2; *quante poscia sostiene [...] fatiche, o morti infin*, vv. 9-10; *Da la cuna a la tomba*, v. 14) e di distacco: un esempio appropriato è quello fornito dal passo poc'anzi citato in cui Marino, senza usare alcun tipo di perifrasi, contrappone la *tomba* alla culla, portando questi due momenti, di nascita e morte, quasi ad una compenetrazione e dando così vita ad un circolo vizioso in cui l'uomo è intrappolato e dal quale, per quanto si adopri, non potrà mai uscire. La vita è fatta di contraddizioni e di misteri, di domande destinate a rimanere senza risposta e di ansie: solo la pratica attiva della religione, il donarsi a Dio riesce a riscattare questa situazione di logoramento fisico che spinge il corpo *tristo, e mendico e curvo, e lasso* (si noti la struttura chiasmatica) verso l'inesorabile fine. A questo proposito si faccia attenzione alla domanda retorica che occupa la prima terzina, più vicina ad un urlo di dolore che un interrogativo, che rasenta i toni di una supplica pronunciata da qualcuno che, ormai stanco e sconfitto, si avvicina alla morte quasi bramandone il sopraggiungere; l'inflessione è carica di quello struggimenti tipico di chi non è più disposto a tollerare i giochi di Fortuna e Amore. La domanda retorica assume la veste di emblema, di simbolo di un animo ormai stanco che, da tempo, si trova a sopravvivere piuttosto che a vivere; è una denuncia dell'ingiustizia dell'esistenza che vessa, senza mai stancarsi, gli animi umani condannati a patire fatiche e costretti ad assistere ai mali del mondo, la cui fine si intravede baluginare solo nel buio della tomba.

L'andamento proprio della sezione delle *Morali* viene subito delineato in questa prima sede: il carattere concreto, plastico dell'umano si eleva, in un movimento ascensionale, verso l'alto, verso un coronamento che si scorge nell'ultimo componimento della raccolta. Il sedicesimo sonetto è quello nel quale sono racchiuse e custodite le speranze di

una vita ultraterrena positiva e serena, che formano il giusto bilanciamento alla disillusione che si respira in questa prima lirica.

Fanciulla in prima inghirlandò di fiori

Dimostrando l'instabilità e la varietà del tempo, l'autore istituisce un paragone fra la personificazione della Terra e la donna: ogni stanza corrisponde ad una fase della crescita. Si noti la litote al verso 6 (suo non ingrato). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 FANCIULLA in prima inghirlandò di fiori
Le sue chiome la Terra, e verdeggianti
Piena d'odor, d'amor l'erbe, le piante
4 Spiegò superba i suoi novelli honori.
Giovinetta poi bionda, i gravi ardori
Sfogò col Ciel suo non ingrato amante:
E da l'accese viscere anhelante
8 In vece di sospir trasse vapori.
Indi matura, al Sol dolce, e sereno
Fu que' parti feconda espor veduta
Onde gravido havea pur dinanzi il seno.
12 Hor giunta la stagion fredda, e canuta
Di rughe il volto, il crin di neve ha pieno,
Così stato, & età quaggiù si muta.

v. 3 e le piante ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **le piante** • v. 6 Ciel, suo ($Mo02 = Mo04 = Mo14$) > Ciel suo ($Mo09$) = **Ciel suo** • v. 7 E dal'accese ($Mo02 = Mo04$) > E da l'accese ($Mo09 = Mo14$) = **E da l'accese** | anhelante, ($Mo09$) → **anhelante** • v. 8 sospir, trasse ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **sospir trasse** • v. 10 veduta, ($Mo02 = Mo04 = Mo09$) > veduta ($Mo14$) = **veduta** • v. 12 giunta à la stagion ($Mo09$) → **giunta la stagion** • v. 13 hà pieno. ($Mo02 = Mo04 = Mo14$) > hà pieno ($Mo09$) → **hà pieno**, • v. 14 quaggiù ($Mo02 = Mo14$) > quaggiù ($Mo04 = Mo09$) = **quaggiù**

Commento

L'argomento del secondo sonetto è mitologico: Marino descrive l'evolversi della personificazione della Terra durante le quattro stagioni e ad ogni stagione corrisponde una stanza. Anche in questo caso, si percepisce la particolare inclinazione dell'autore per l'ordine: già nel componimento di apertura si è notata una corrispondenza metrico-sintattica, nella quale le diverse età dell'uomo (nascita, fanciullezza, età adulta e vecchiaia) si disponevano in ordine cronologico nelle quartine e nelle terzine. In questo frangente, cambia l'estensione del metro cronologico, ma la sistemazione si mantiene costante: ogni cambio di stagione è introdotto non solo da avverbi temporali (*in prima, poi, indi, hor*), ma anche da apposizioni (*fanciulla e giovinetta*) e da attributi (*matura*) delineanti il momento dell'anno che l'autore sta analizzando. Il fatto di attribuire qualità specificamente umane alla Terra indica l'intenzione di condurre in maniera parallela la crescita della dea e quella della donna.

Attribuita alla nascita (o rinascita) è la primavera: si tratta di una tradizione letteraria, di un *topos* ormai ben preciso e cristallizzato nella sua costruzione (d'altronde il collegamento fra i due momenti affonda le sue radici nel *Roman de la Rose*, XIII secolo). La Terra, come se fosse una ragazza vera e propria, viene descritta nel pieno del suo fascino, al momento dell'aprirsi alla vita: fiori, piante e erba cominciano a sbocciare accompagnati da un'atmosfera impregnata di profumi misti ad amore. Questa cornice di palinogenesi ha un'impostazione tanto garbata e raffinata da assumere un tono spensierato e un atteggiamento brioso, addirittura *superbo*, caricandosi di vivaci e fresche pennellate variopinte disseminate in ogni angolo di questa elegante tela. L'ispirazione è senza dubbio debitrice verso Petrarca, modello fondamentale della produzione giovanile mariniana come della stragrande maggioranza dei lirici cinquecenteschi: mi riferisco, in particolare, al componimento-bandiera del ritorno della primavera, *Zefiro torna e'l bel tempo rimena*, di cui si riportano le prime due quartine:

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Il recupero non si esaurisce esclusivamente con la ripresa dell'ispirazione (la natura si cosparge di piante ed erba, l'atmosfera è piena di amore, emerge una serena sensazione di pace e di armonia), ma condivide con questo sonetto la presenza di una figura di-

vina, Venere per Petrarca e la Terra per Marino, il quale la accosta, come già anticipato, alla donna (*le sue chiome*), a volte sovrapponendo e confondendo volutamente i riferimenti al punto da rendere difficile la separazione fra le due figure.

Il riscontro petrarchesco è doveroso vista l'importanza e la risonanza del *Canzoniere*, ma non detiene il primato di modello unico e assoluto: Marino dimostra di conoscere la tradizione classica tanto a fondo da poter attingere, in maniera quasi impercettibile, alla tradizione dei maestri latini, primo fra tutti all'Orazio delle *Odi* (I, 4): «Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore, terrae quem ferunt solutae»¹. Ancora: seguendo la logica del confronto Terra-donna, si vede come la Gea mariniana si insuperbisca come una fanciulla, compiacendosi delle sue fattezze e della sua potente bellezza: *spiegò superba i suoi novelli honori*. Proprio quest'ultimo verso ha una storia interessante: l'*Adone*, capolavoro del Barocco italiano, ancora più delle *Rime*, ha le sue fondamenta - oltre che sulla meraviglia - sulla ripresa letteraria. Vi si riconosce infatti un saldo intrecciarsi di citazioni di autori sia antichi che contemporanei, mescolati in un più o meno evidente richiamo, sintomo non solo della straordinaria cultura di Marino, ma anche della sua capacità di rielaborazione e di appropriamento del testo ripreso. Il passo che si riporta di seguito è estratto dal libro XI, intitolato *Le Bellezze*, all'ottava 93:

Tal dove l'ombre trionfali spande
la pianta amica a Giove e cara al sole,
sotto il suo tronco *verdeggianti* e grande
tenera sorge e giovanetta prole.
Tal rosa ancora non atta a le *ghirlande*,
non aperta e non chiusa, in orto suole,
spiegando a l'aura i suoi novelli onori,
de la madre imparar come s'infiora².

La presente ottava è un richiamo lampante del sonetto. A questo punto, bisogna evidenziare una lacuna della critica letteraria sull'*Adone*, anche nella sua recentissima veste commentata a cura di Emilio Russo: finora la ricerca delle fonti alla base del capolavoro di Marino si è limitata a ricercare citazioni al di fuori della sua produzione, passando sotto silenzio il fatto che uno dei più grandi modelli di Marino è proprio Marino stesso. Giustissima è l'analogia trovata da Russo fra questo passo dell'*Adone* e quanto dice Claudiano nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae*, ai versi 244-250³, ma non

¹ MANDRUZZATO 1998, I, 4, vv. 9-10: «è bello ora cingere il capo lucete di verde mirto, / dei molti fiori della terra sciolta».

² RUSSO 2013, p. 1125.

³ «Assurgit ceu forte minor sub matre virenti / laurus, et ingentes ramos, olimque futuras / promittit iam parva comas; vel flore sub uno / ceu geminae Paestana rosae per iugera regnant, / haec largo matura die, saturataque vernis / roribus indulget spatio, latet alterna nodo, / nec teneris audet foliis admittere soles» [traduzione dell'autore: «Si eleva, allo stesso modo, sotto la forte e verdeggianti madre, il piccolo /

evidenziare l'importanza che le *Rime* hanno avuto nella sua composizione impedisce, a sua volta, di giungere a importanti considerazioni sulla produzione di Marino. Evidente risulta quindi la politica del riutilizzo: l'ispirazione è sicuramente di origine latina, ma la resa rimanda il lettore alla prima produzione dell'autore. Questo dice molto sull'amore che il poeta nutre nei confronti della sua prima raccolta: è un modo per non abbandonare mai l'ingente successo che le *Rime* hanno riscosso nel 1602 integrandolo con la risonanza europea dell'*Adone*; ricordarle così apertamente adombra il desiderio di non dimenticare gli esordi della propria poesia e la volontà di celebrarla, rendendo sempre attuale e sempre moderno anche il giovanile e, per certi versi, l'immaturo della sua parabola poetica. È una vera e propria celebrazione: che poi si tratti di celebrazione della poesia piuttosto che di autocelebrazione è una questione che richiederebbe maggiore approfondimento.

La Terra da *fanciulla* si fa *giovinetta*: si apre così la quartina dedicata all'estate. L'attributo maggiormente caratterizzante è sicuramente l'aggettivo *bionda*: secondo le raffigurazioni greco-romane, Gea (la Terra) viene solitamente raffigurata, insieme alla cornucopia e ai fiori, con in braccio fasci di spighe che biondeggiano, simbolo dell'estate. All'iconografia viene in supporto la mitologia che fornisce a Marino una tradizione cui appellarsi quando parla dell'unione fra Cielo e Terra: *i gravi ardori / sfogò col Ciel suo non ingrato amante*. Continua il paragone fra la dea e la donna anche nell'atto sessuale: l'unica differenza riguarda i sospiri (tipicamente umani), sostituiti qui dai più appropriati *vapori*¹. La leggenda cui il poeta si rifà affonda le radici nella *Teogonia* di Esiodo, il quale, ripercorrendo la storia delle divinità, traccia l'unione di Gea col figlio Urano in questi termini:

«αὐτὰρ ἔπειτα / Οὐρανῷ εὐνηθεῖσα τέκ' Ὠκεανὸν βαθυδίνην, / Κοῖόν τε Κρίόν θ' Ὑπερίονά τ' Ἰαπετόν τε / Θεῖαν τε Ῥεῖαν τε Θέμιν τε Μνημοσύνην τε / Φοῖβην τε χρυσοστέφανον Τηθύν τ' ἔρατεινὴν»².

Dalla quartina si passa così alla prima terzina e l'estate declina presto in autunno: *indimatura* è il segno che indica il nuovo frangente temporale in cui la Terra torna a mostra-

alloro, che forti rami e future chiome / già da tempo racchiuse in piccoli germogli promette; o sotto un fiore, fioriscono per i campi di Paesto rose gemelle, / crescendo perfette nelle lunghe giornate primaverili, e piene di primavera / accolgono le gocce di rugiada, e si riparano a vicenda intrecciandosi, / e non permettono ai raggi solari di colpire le tenere foglie»] (CLAUDIANO 1824, pp. 359-360, vv. 244-250).

¹ Marino stesso, nella *Sampogna*, precisa l'area di pertinenza, assegnando alla donna i *sospiri* e alla Terra, a contatto con il sole, i *vapori*: «Che se voi siete il sole del mio ingegno, et quando io o parlo o scrivo da voi sola mi viene, non è fuor di ragione il dire, che questi Sospiri sieno figliuoli della vostra mirabile bellezza, non altrimenti che i vapori son generati dalla virtù attrattiva di esso sole; et che in questi versi abbiate voi quella parte, che ha l'istesso sole ne' fiori, et ne' frutti, i quali, comeche parti sieno della terra, sono nondimeno per la fecondità del medesimo sole prodotti» (DE MALDÉ 1993, p. 566).

² «Quindi appresso, unitasi al Cielo generò l'Oceano dai profondi vortici, e Creò e Creò ed Iperione e Giapeto, Tia e Rea e Temi e Menomossyne (Memoria), e Febe dall'aurea corona, e l'amabile Teti» (COLONNA 1977, p. 68, vv. 132-136).

re al sole *dolce, e sereno* (binomio già presente nella *Gerusalemme conquistata* di Tasso¹) laddove era stata feconda (*onde gravido havea pur dinanzi il seno*). Il ricordo del passato, però, non è destinato a perdurare e il presente si impone con prepotenza: *hor giunta la stagion fredda*. Rispetto ai previi passaggi temporali, l'*hor* ha un carattere incisivo conferito sia dalla sua posizione incipitale sia dalla precisione che lo delimita: *in prima, poi, indi* sono formule che suggeriscono un blando movimento, quasi indefinito e indefinibile; la primavera si mescola nell'estate che si confonde nell'autunno (il sole è ancora *dolce e sereno*): l'ultima terzina definisce una precisione di *hic et nunc* sconosciuti nel resto del componimento. La coltre del gelo si adagia sulla Terra, riempiendone le chiome, prima verdeggianti e inghirlandate, con uno strato abbondante di neve, alterandone la fisionomia: il freddo inturgidisce e congela il terreno che, spaccandosi, provoca delle crepe che solcano come rughe il volto della dea (*di rughe il volto, il crin di neve ha pieno*); continua l'accostamento degli effetti che il clima ha sulla terra e la vecchiaia ha sulla donna. L'ultimo verso ha il lapidario valore di riassumere il contenuto del componimento: nel modo appena descritto sulla terra mutano sia lo *stato* che l'*età* e solo alla fine si ha la certezza che il binomio donna-Terra non è solo una suggestione, Marino conferma che la lettura del componimento è ambivalente e si arricchisce di significati paragonando le due possibili protagoniste: dopotutto, sono davvero molti i termini che si prestano a doppia interpretazione (*le sue chiome; bionda; in vece di sospir, trasse vapori; gravido [...] seno; di rughe il volto; il crin di neve*).

Di rilevante interesse è l'uso dei tempi verbali: le prime due quartine si mantengono ancorate al passato con i quattro passati remoti (*inghirlandò - spiegò; sfogò - trasse*) che localizzano l'azione in un'atmosfera distante dal poeta (e di conseguenza dal lettore) il quale coltiva nel ricordo le immagini dello sbocciare e della florida crescita della Terra, suggestioni che si muovono in una dimensione ormai terminata; il valore perfettivo del passato remoto immobilizza l'azione nel passato, decretandone l'inizio e la fine in momenti ormai perduti. L'imperfetto della prima terzina introduce, invece, una soluzione di continuità, fornendo come uno sfondo alle azioni precedenti: il mostrarsi della Terra (e della donna) alla luce del Sole rende possibile il ritorno della Natura e il ri-congiungimento sessuale con l'amante. L'atmosfera intrisa di suggestioni passate, rese immortali dal continuo reiterarsi, si dissolve nell'ultima parte in cui un immortale presente delinea, con più pesantezza, la situazione immanente: i due presenti, *ha* e *si muta*, conferiscono una imperitura concretezza e, nel caso specifico del secondo verbo, un tono che rasenta i tratti della profezia. Cristallizzate nella forma descritta, le due azioni manterranno sempre intatta la loro attualità.

¹ «Cessa la pioggia alfine, e torna il sole, / ma *dolce* spiega e temperato il raggio, / col *sereno* splendor, sì com'ei suole / tra 'l fin d'aprile e 'l cominciar di maggio» BONFIGLI 1934, vol. II, canto XIX, 143, p. 209.

Sotto caliginose ombre profonde

L'autore disquisisce su quanto sia difficile investigare gli occulti giudizi di Dio. Forte risuona il tema della contrapposizione fra luce divina della Verità e della conoscenza e buio, sotto le cui ombre si celano i misteri più profondi. Si notino l'endiadi del verso 7 (ingegni temerari, e stolti); il forte ossimoro al verso 9 (invisibil Sol); il contrasto dato dall'accostamento di abisso con luminoso e di luminoso con fosco al verso 10; la rima derivativa veli-riveli (ai versi 11 e 13). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 SOTTO caliginose ombre profonde
 Di luce inaccessibile sepolti
 Tra nembi di silentio oscuri, e folti
4 L'eterna Mente i suoi secreti asconde.
 E s'altri spia per queste nebbie immonde,
 I suoi giudici in nero velo avolti,
 Gli humani ingegni temerari, e stolti
8 Col lampo abbaglia, e col suo tuon confonde.
 O invisibil Sol, ch'a noi ti celi
 Dentro l'abisso luminoso, e fosco,
 E de' tuoi propri rai te stesso veli:
12 Argo mi fai, dov'io son cieco, e losco,
 Nella mia notte il tuo splendor riveli,
 Quanto t'intendo men, più ti conosco.

v. 3 Trà' (Mo09) → **Trà** | Silentio (Mo02 = Mo04 = Mo09) > silentio (Mo14) = **silentio** • v. 5 immonde (Mo02 = Mo04) → **immonde**, • v. 6 avvolti, (Mo09) > avolti (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **avolti**, • v. 9 ch'a noi (Mo02 = Mo04) > ch'à noi (Mo09 = Mo14) = **ch'à noi** • v. 11 veli; (Mo02) > veli: (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **veli**: • v. 12 cieco e losco (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **cieco, e losco** • v. 13 Nela (Mo02 = Mo04) > Ne la (Mo09 = Mo14) → **Nella**

La differenza significativa fra questo sonetto e quelli precedenti è la specificazione di un protagonista determinato, umano e definibile: è il poeta che, abbracciando un tema più spiccatamente religioso, ragiona sui segreti che *l'eterna Mente* ha nascosto alla limitata comprensione degli uomini. Nascosti sotto colti di *ombre caliginose*, giacciono i misteri, protetti da *silenzi oscuri e folti*, che Dio tiene lontani dall'indiscreto occhieggiare (*e s'altri spia*) dei curiosi ingegni umani, la cui temerarietà, che subito sfocia nella sfrontata stoltezza, è punita da lampi e tuoni. Tuttavia, per timore che il suo messaggio non sia colto appieno, Marino procede ad un paragone, istituendo un parallelo fra il sole fisico e il Sole simulacro di Dio: entrambi non si possono guardare a lungo e per quanto siano evidenti la loro presenza e vicinanza, l'uomo mai riesce a scorgerli: la vista non riesce ad oltrepassare i raggi di cui entrambi si velano. Erompe anche in questo contesto, come nel sonetto precedente, nel paragone fra la Terra e la donna, tutto il concreto realismo di cui l'autore è capace: come si è detto, il protagonista del componimento è il poeta che, sperimentando l'impenetrabile *abisso luminoso e fosco*, vuole rendere edotto il pubblico di lettori della propria incapacità, traslando questa conoscenza su un piano esperibile da tutti. In questo modo, ognuno può sperimentare quanto sia arduo guardare il sole e capire, cogliendo il paragone, l'impossibilità di comprendere Dio. Non è infatti con gli occhi fisici che l'uomo deve cercare di scrutare i *secreti*, ma con quelli spirituali: è durante la notte (*la mia notte*) che il poeta riesce a vedere lo splendore senza dover subito distogliere lo sguardo. Tuttavia, la conclusione del sonetto culmina con un paradosso che viene espresso nella più totale neutralità di giudizio: *quanto t'intendo men, più ti conosco*. È una semplice constatazione, non un particolare motivo di rammarico o di esultanza: il momento della vera conoscenza degli arcani misteri della vita è quando l'uomo profonde minori sforzi per capirli, non più lasciandosi guidare dalla luce della ragione, ma indagando solo attraverso il cieco affidamento. Più che di un insegnamento, il sonetto si fa carico di un insieme di osservazioni e constatazioni, tanto lontane dall'intento assolutista quanto vicine all'insegnamento cristiano: si conferma con maggior visibilità in questa lirica una pratica che verrà condivisa dai successivi sonetti, ossia quella di posizionare osservazioni e concetti moralmente didattici in un contesto avulso da giudizi; non si tratta di invettive, di esortazioni o di critiche: Marino espone e, nell'esposizione, si mantiene neutrale, lasciando al giudizio di ogni singolo lettore la libertà di agire nella maggior conformità alla propria propensione morale.

Il contrasto fra luce e ombra è uno dei principali punti cardine su cui si snoda il componimento: gli espedienti che ne sottolineano con forza l'effetto sono individuabili sia

nella scelta delle parole sia nel raffinamento retorico, la cui struttura impreziosisce l'assunto poetico. Si rintracciano così endiadi (*caliginose ombre profonde; ingegni temerari, e stolti; cieco, e losco*), sinestesie (*nembi di silentio*), ossimori (*invisibil Sol; abisso luminoso e fosco*) e paradossi (*quanto t'intendo men, più ti conosco*), tutti miranti a creare uno scenario indefinibile, impossibile da localizzare sia nel tempo che nello spazio, contraddittorio nei suoi minimi termini ma nonostante questo reale, quasi quanto il sole impenetrabile alla vista; l'impalcatura stilistica, finemente costruita in modo da comunicare più uno sfoggio di erudizione piuttosto che la volontà di spiegare uno dei misteri di Dio, si accompagna alla scelta di suoni che contribuiscono a creare la suggestione di una cupa e buia atmosfera. La prima quartina si presta particolarmente a fornire un esempio appropriato di questo procedimento, dal momento che, vista la posizione iniziale, ha il compito di introdurre fin da subito il lettore nella questione che vuole trattare: l'allitterazione della vocale *o* collabora alla creazione di una patina cupa e ovattata fin dal primo verso, rispondente al messaggio veicolato: «Sotto caliginose ombre profonde». A controbilanciare l'oscurità e il silenzio di quello che si può definire un vero e proprio paesaggio dell'anima, si staglia la luce del Sole e dei suoi raggi, dell'abisso in cui esso è racchiuso e dal lampo che gli fa da guardia: l'*invisibil Sol* che dei suoi *rai* se stesso vela è protetto da *nebbie immonde* e da un *nero velo*. Il messaggio insito in questo linguaggio metaforico è che Dio, e con lui tutti i più grandi misteri dell'esistenza, si trova al di là di una barriera, di un limite impossibile da valicare da parte dell'uomo: è il corpo che in terra si ricopre della sporcizia dei vizi che impedisce di elevarsi e di raggiungere le alte vette del pensiero divino; la luce della Verità brilla in un abisso che al tempo stesso è *luminoso e fosco*, che rende l'uomo, nonostante i suoi sforzi si faccia *Argo*, la creatura mitologica dai mille occhi, *cieco e losco*. Questo perché non è con gli occhi della ragione che ci si deve accostare al messaggio divino, ma con quell'umiltà e quell'abbandono che si assume durante il sonno: è nella *mia notte* che si trova l'unica condizione nella quale il *tuo splendor riveli*. Non è un caso che proprio in questo passaggio si annidi una quasi pedissequa ripresa del Salmo 139 che recita *et nox illuminatio mea*¹. Il forte richiamo biblico rimarca il fatto che Dio non permette agli *ingegni* di osservarlo, ma si mostra benevolo solo a coloro che, non avendo la presunzione di capirlo, si dimostrano volenterosi nell'accoglierlo; per questo motivo gli *humani ingegni* sono *temerari, e stolti*. In questo contesto l'aggettivo *temerario* è avvicinabile al *folle volo* di Ulisse e l'intero sonetto sembra diventare l'esplicita spiegazione di quanto Beatrice, nel I canto del *Paradiso*, dice a Dante circa la sua salita verso l'alto:

Non dei più ammirar, se bene stimo,
lo tuo salir, se non come d'un rivo

¹ *Salmo* 139, 12.

se d'alto monte scende giuso ad imo.
Maraviglia sarebbe in te, se, privo
d'impedimento, giù ti fossi assiso,
com'a terra quiete in foco vivo¹.

Se Dante non si fosse purgato della lordura del peccato durante il viaggio nei primi due mondi ultraterreni, sarebbe rimasto ancorato a terra, sulla cime del monte del Purgatorio, bloccato in una situazione di *empasse*. L'uomo descritto da Marino, ancora in vita, incarna quest'ultima situazione: le *nebbie immonde* gli impediscono l'ascesa, il peccato è tanto pesante da impedire qualsiasi accostamento a Dio, se non nel sonno, durante il quale si recupera parte della purezza originaria e si abbassano i filtri della ragione, permettendo allo *splendor* divino di rivelarsi. Non solo: Dante risulta essere un modello anche per l'ispirazione generale del componimento. Nel canto V del *Paradiso*, infatti, quando l'anima di Giustiniano si avvicina per sciogliere i dubbi del Poeta, si legge:

Sì come il sole che si celi stessi
per troppa luce, come 'l caldo ha rose
le temperanze di valori spessi;
per più letizia sì mi si nascose
dentro al suo raggio la figura santa;
e così chiusa chiusa mi rispuose².

I temi sono gli stessi, seppur con declinazioni differenti: la troppa luce, la similitudine del sole che si nasconde in se stesso, i raggi che proteggono dalla vista. Per una ripresa più puntuale, bisogna rifarsi ad una canzone di Tasso, *Mentre ch'a venerar movon le genti*, dedicata a Leonora da Este. Il motivo della composizione è diverso da quello mariniano, ma il recupero quasi pedissequo (viene addirittura mutuata la rima *celi - veli*) è troppo evidente per essere un semplice caso:

Forse, come talor candide e pure
rende Apollo le nubi e chiuso intorno
con *lampi* non men vaghi indi traluce,
così vedrassi il tuo bel nome adorno
splender per entro le mie rime *oscuire*
e 'l lor *fosco* illustrar con la sua *luce*;
e forse anco per sé tanto riluce
che, ov'altri in parte non *l'asconda* e tempre
l'infinita virtù de' raggi sui,
occhio non fia che in lui
fiso mirando non *s'abbagli* e stempre:
onde, perch'ad altrui
col suo lume medesmo ei non si *celi*,
ben dei soffrir ch'io sì l'adombri e *veli*³.

¹ SAPEGNO 1962, *Paradiso*, I, vv. 136-141.

² SAPEGNO 1962, *Paradiso*, V, vv. 133-138.

³ BASILE 1994, tomo I, libro II, parte I, numero 532, pp. 484-489, vv. 15-28.

La rispondenza si snoda lungo tutto il componimento, con puntuali prestiti di verbi, epiteti, rime. Non solo: la composizione di Marino dev'essere stata influenzata da un'altra opera tassiana, *Le sette giornate del mondo creato*, composta (secondo quanto attesta Giambattista Manso) fra il 1592 e il 1594¹. Mi riferisco, in particolare, alla seconda giornata, nella quale Dio separa le acque inferiori da quelle superiori. Vi si legge: «Di lui parlando, e di terreni obietti, / or da *caliginose alte tenebre*» (giornata II, vv. 12-13); e sul tema della conoscenza luminosa dei misteri del mondo nascosta dalle fosche *nebbie*, «Già rivolgeasi da mattino a vespro / lor conoscenza; e quasi in lucida alba / ciascun in Dio mirando al ver s'illustra. / Ma ne le cose quel saper l'adombra» (giornata II, vv. 37-40). Il tema della fallacia con cui l'ingegno umano conduce le sue ricerche nelle cose divine trova più alta espressione in Tasso: «e quinci e quindi a' non veduto oggetti / non trova ingegno umano aperto il varco; / e ne' veduti ancora sovente adombra; / ne gli altri, al troppo lume, i lumi abbaglia» (giornata II, vv. 164-167). Della medesima intensità è l'invettiva contro l'ingegno umano tanto sciocco quanto superbo: «Oh sciocca e stolta / sapienza mondana, ond'uom si gonfia / di vano fasto e di superbo orgoglio» (giornata II, vv. 729-731)².

Anche in questo componimento emerge come Marino intendesse la propria produzione giovanile come un serbatoio di immagini e di costruzioni retoriche da cui attingere: se nel caso del sonetto precedente l'*Adone* era la destinazione designata, in questo caso è *La sampogna* ad accogliere evidenti richiami³:

«Percioché se il sole è vera statua et simulacro di Dio nel tempio dell'Universo, voi siete in terra viva imagine dell'istesso sole, anzi espresso ritratto dell'istesso autor del sole. [...] Sì come il sole discaccia l'oscurità della notte et reca a' mortali la chiarezza del giorno, così voi disgombrate la *caligine* de' miei dolori, et aprite all'orizzonte della mia mente un dì dolcissimo d'amorosi pensieri. Sì come il sole è fonte di luce perpetua, che se ben talora da qualche importuno nuvoletto è *velato*, in breve dissipandolo, ne raddoppia la sua limpidezza, così voi siete fontana di beltà infinita, la qual se pur talvolta da maligna *nebbia* di sdegno mi vien nascosta, [...]. Voi avete ne' vostri sguardi tanta efficacia, che non sì tosto uno da' vostri begli occhi ne *lampeggia*, come il profondo del cuore sento toccarmi dove *il fosco abisso* delle mie pene diviene in un momento *luminoso* emisperio di felicità»⁴.

¹ L'opera viene stampata postuma nel 1607 a Viterbo e, successivamente, nel 1608 a Venezia (presso Giambattista Ciotti). Nonostante le date sembrino non coincidere, bisogna ricordare che Marino non solo conosce personalmente Tasso a Napoli, ma che mantiene una certa familiarità con Manso, uno dei primi biografi di Tasso, al quale scrive costantemente missive, nelle quali chiede spesso che gli siano inviate le opere del poeta sorrentino.

² L'edizione de *Le sette giornate del mondo creato* di Torquato Tasso è PETROCCHI 1951.

³ Tralasciando il richiamo, nell'*Idillio 1* (dedicato ad Orfeo), sempre ne *La sampogna* che recita: «Di Tenaro le porte entrò l'ardito / giovane innamorato [Orfeo] e per le vie / caliginose e fosche» (DE MALDÉ 1993, p. 87, vv. 162-164).

⁴ DE MALDÉ 1993, pp. 561-563.

Da questa analisi si evince come Marino, durante tutta la sua produzione, non prenda mai commiato da nessun momento della propria crescita, umana e letteraria, rendendo sempre attuali e moderni passaggi e strutture a lui particolarmente cari e celebrandole in più passi delle proprie opere. Questo atteggiamento nei confronti della propria produzione denota una cura quasi maniacale e un'attenzione certosina e non è da escludere che derivi dall'autocompiacimento nel quale Marino amava cullarsi, o in quell'abbondante ed esagerata autoesaltazione "barocca". Certo è che le *Rime* rappresentano un passaggio fondamentale, sempre ricordato con affetto, che - proprio per la sua quasi onnipresenza - è difficile definire "giovanile" *in toto* dal momento che, anche durante il soggiorno francese, l'attenzione riservata a questa prima raccolta (di così travolgente successo) non sia scemata affatto, mantenendosi sempre costante, sempre attiva e vigile, pronta a intervenire laddove il poeta incontri difficoltà nell'esprimere quello che anni prima aveva già espresso con tanta limpidezza espressiva.

Hor di marmi quaggiù candidi, e fini

Marino biasima la superba vanità umana che spinge l'uomo a costruire grandi opere senza tener conto dello scorrere deleterio del Tempo. L'esito di tali imprese è il fallimento. Questo componimento è il primo che veramente tratta di un tema spiccatamente morale. Si noti l'uso reiterato di dittologie sinonimiche che si presentano ai versi 1 (candidi, e fini), 6 (s'inalza, e sale); l'inclinazione per la simmetria: la perfetta ripetizione della struttura aggettivo- nome ai versi 11 (eccelse mura e temerario tetto) e 13-14 (ricco [...] ricetto / nudo [...] sepolcro). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 HOR di marmi quaggiù candidi, e fini
 Sovra salde colonne erger, che vale
 Reggia superba; o vanità mortale,
4 E di porfidi illustri, e peregrini?
 Se quanto de la terra oltra i confini
 Terrena mole più s'inalza, e sale,
 Tanto a i denti del tempo ella è più frale,
8 Tanto ha del Ciel più i fulmini vicini.
 Cadrà de l'opra il nobile Architetto,
 E 'l seguiranno in breve spatio d'ora
 L'eccelse mura, e 'l temerario tetto.
12 E fra i diaspri, e gli alabastri, ov'ora
 Ricco ha l'altero habitator ricetto,
 Nudo havra forse il suo sepolcro ancora.

v. 1 quaggiù (Mo02 = Mo14) > quaggiù (Mo04 = Mo09) = **quaggiù** • v. 2 erger che (Mo02 = Mo04 = Mo14) [arger che (Mo09) emend. in erger] → **erger, che** • v. 3 superba o Vanità (Mo02 = Mo04) > superbia ò Vanità (Mo09) > superba ò vanità (Mo14) → **superba; o vanità** | mortale? (Mo02 = Mo04) > mortale, (Mo09 = Mo14) = **mortale**, • v. 4 illustri e (Mo09 = Mo14) → **illustri, e** • v. 5 dela (Mo02 = Mo04) > de la (Mo09 = Mo14) = **de la** • v. 6 s'innalza (Mo04 = Mo09) > s'inalza (Mo14 = Mo02) → **s'inalza** • v. 7 a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) = **à** | Tempo (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **tempo** | più frale (Mo09) → **più frale**, • v. 8 ha del ciel (Mo02 = Mo14) > hà del ciel (Mo04 = Mo09) → **hà del Ciel** | vicini? (Mo09) → **vicini**. • v. 9 del'opra (Mo02 = Mo04) > de l'opra (Mo09 = Mo14) = **de l'opra** | architetto (Mo02 = Mo04 = Mo09) > Architetto (Mo14) = **Architetto** • v. 12 E fra' (Mo02 = Mo04 = Mo09) > E frà (Mo14) = **E frà** • v. 13 ha (Mo02) > hà (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **hà** • v. 14 sepolchro (Mo02 = Mo04) > sepolcro (Mo09 = Mo14) = **sepolcro**

Il quarto sonetto contiene la prima invettiva della raccolta: l'inserimento di un componimento che rimproveri e biasimi la vanità umana sancisce l'entrata vera e propria di questa sezione nel solco della tradizione più propriamente morale. Come si ha già avuto modo di notare nell'introduzione, la struttura concentrica e antifrastica dispone i sonetti in una costruzione tale che ognuno abbia un corrispettivo in posizione speculare: il presente componimento trova bilanciamento nel tredicesimo (*O dela scala, ond'al celeste regno*), nel quale viene esaltata la santa umiltà. L'attacco alla vanità rimanda a ben consolidate e illustri radici, da Dante (nel canto XI del *Purgatorio*) a Petrarca (nel *Triumphus Mortis*), da Gabriello Chiabrera a Pietro Massolo. Anche se si possono facilmente riscontrare elementi comuni fra i modelli e la produzione di Marino, di non trascurabile importanza è la sua rielaborazione di temi fondamentali che avranno séguito non solo nella sua stessa produzione (*Adone*), ma anche in quella di altri poeti.

Una puntuale disamina delle fonti consente di riconoscere in Gabriello Chiabrera uno dei modelli più vicini all'ispirazione di Marino: nelle *Canzonette morali*, il poeta affronta in svariati punti il tema della vanità e il quarto componimento, *Perché ne l'ora che miei di chiudesse*, risulta essere il primo in cui l'attenzione è interamente rivolta a quanto sia vano il desiderio di gloria e a quanto sia inevitabile che la morte vinca ogni sforzo che l'uomo compie per essere ricordato. Il poeta savonese si esprime in questi termini:

Altri disperde indarno ampio tesoro
traendo marmi da paesi ignoti
e fa d'egregi tetti alto lavoro
perché sua bella fama empia i nipoti¹.

La dipendenza di Marino nei confronti di Chiabrera non si limita alla sola ispirazione, ma simili appaiono alcuni espedienti per rendere più vivida l'insensatezza della vanità umana, fra cui il paragone edilizio. Trattando della mortale ambizione di lasciare un ricordo di sé dopo la morte fisica, i due poeti propongono come esempio esplicativo di questa inclinazione la costruzione di sontuose regge, splendide colonne e magnifici palazzi eretti con i più pregiati materiali; questi sforzi sono però destinati ad affrontare l'implacabile inclemenza del tempo che, senza curarsi delle umane preoccupazioni di gloria, distrugge e sbriciola qualsiasi cosa trovi sul suo incessabile scorrere. Orazio, riferendosi alla poesia, scriveva di aver innalzato un *monumentum aere perennius*, di aver affidato la sua fama a qualcosa di incrollabile e duraturo: è quindi inevitabile che le impronte umane, per quanto colossali, siano destinate a durare poco. Il problema che anima questi componimenti è l'invettiva contro la scelta di voler accrescere (e sfoggiare) le

¹ RABONI 1998, p. 158, XCV (4) vv. 21-24.

proprie ricchezze, facendo sfoggio della propria forza attraverso l'*erger / reggia superba*, piuttosto che di nutrire l'intelletto e lo spirito, dedicandosi ad opere che, per dirla con Chiabrera, non rischiano di *consumarsi*, nemmeno se proiettati in un orizzonte a lungo raggio:

In van speme mortal sorge *superba*,
forza di tempo ogni valor consuma:
a punto è l'om, come nel prato è l'erba,
e gli onor suoi, come nel mare la spuma¹.

Le due composizioni differiscono sul piano della resa stilistica: Marino infatti decide di stemperare il carattere spiccatamente mitologico per privilegiare echi dal sapore vagamente più biblico. La domanda iniziale circa l'utilità di costruire una *reggia* che per metonimia diventi anch'essa *superba*, il sottolineare la sovrumano (etimologicamente intesa) dell'opera in cui l'uomo si impegna (*oltre i confini*), l'uso dell'espressione *tanto ha del Ciel più i fulmini vicini* indirizzano, a mio avviso, verso un preciso episodio della Bibbia: la costruzione della Torre di Babele. In questo caso, l'etichetta *morale* del sonetto ha un valore concreto: non è più la generale constatazione della vita che fugge o dell'incapacità umana di comprendere i misteri di Dio, è l'esplicita volontà di far leva sull'anima dei lettori ricorrendo ad un esempio, universalmente noto, di vanità punita e sconfitta. L'accostamento risulta piuttosto facile grazie al paragone istituito: la costruzione di edifici monumentali diventa il simbolo della superbia dell'uomo, accompagnata e caratterizzata da un oltrepassare i confini che gli sono concessi (*oltre i confini / terreno mole più s'innalza, e sale*). Nella *Genesi* (11, 1-9) si trova scritto:

«Poi dissero [gli uomini che si erano ritrovati nel paese di Sennaar]: “Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra”. Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo»².

La punizione divina non è però esplicitata: Marino espone semplicemente le inevitabili conseguenze del superbo, mi si consenta il prestito, *trasumanar* da parte degli uomini, il tempo e i fulmini del Cielo. In questo caso, è l'etichetta *morale* della sezione che indirizza l'esegesi verso una determinata lettura: l'unica presenza che sia in grado di giudicare l'agire dell'uomo è Dio, essere perfetto, la cui devastante ira serve come monito ad assumere un comportamento più adeguato e umile. È quindi automatico pensare che ad un atteggiamento così irrispettoso, avvertito come un attacco personale alla supremazia divina, segua un intervento altrettanto brutale.

L'inevitabilità della caduta delle opere di vanità è sottolineata, nella penultima terzina, dall'uso dei verbi al futuro (*cadrà, seguiranno*): il fallimento è incontrovertibile, *in bre-*

¹ RABONI 1998, p. 159, XCV (4) vv. 29-32.

² *Genesi*, 11, 1-9.

ve spatio d'hora crollerà anche il *nobile architetto* che, vivendo da ricco, troverà per contrappasso nel *nudo sepolcro* la sua immortale dimora. Degno di considerazione è l'aggettivo *nobile* attribuito ad *architetto*: il significato di questa espressione non deve, a mio parere, essere ricercato in una presunta inflessione sarcastica della frase, quanto invece in una contrapposizione in termini¹. Se le opere materiali dell'uomo sono destinate a consumarsi, i titoli e l'onore guadagnati rimangono intatti, illesi dallo scorrere del tempo il quale, in un'immagine estremamente plastica, viene caratterizzato dal potere irresistibile dei suoi denti, a paragone dei quali tutto risulta essere *fragile* e pronto a dissolversi.

Il punto di vista dell'autore è interno, ma allo stesso tempo distante: il suo stare nel mondo, in cui si manifesta tanta vanità, gli consente di usare l'avverbio *quaggiù* che indica una situazione della quale partecipa anche il poeta che prende però le distanze dalle più smaccate manifestazioni di superbia. Marino approfitta della sua condizione di uomo per immergersi nelle dinamiche mortali e, al contempo, per elevarsi a giudice che, guardando l'agire degli uomini, prova una compassione non priva di irritato stupore: un esempio evidente lo si riscontra nella prima quartina, interamente occupata da una domanda retorica. Il domandare quale scopo abbia *sovra salde colonne erger [...] / reggia superba* nasconde l'intento di mettere il destinatario di fronte all'inconsistenza delle sue azioni: non ha utilità la costruzione di principesche magioni, soprattutto quando esse mal celino la volontà di ostentazione e di vanto. Le opere materiali dettate dalla ricerca di gloria incorrono più facilmente nella conseguenza di declino e, come si sa, più grande è l'altezza più dolorosa è la caduta. Per questo motivo le mura sono dette *eccelse*, il tetto *temerario* e la casa *ricco ricetto*: Marino intende sottolineare, estremizzandone l'evidenza, il concetto dell'insensatezza dell'innalzarsi di questa *terrena mole* che rischia non solo di incorrere nell'azione erosiva del tempo, ma anche di scontrarsi contro gli invalicabili limiti umani, la cui trasgressione viene punita con fermezza. La valenza negativa dell'*oltre* (*de la terra oltra i confini*) che arricchisce l'immagine della vanità umana rimanda con chiarezza alla tracotanza greca (ὕβρις), condannata anche nel mondo antico che, con l'avvento del Cristianesimo, ha preso le sembianze di uno dei sette

¹ È tuttavia lecito pensare che Marino, parlando di *nobile Architetto*, volesse alludere ad un personaggio vero e proprio. Risulta però difficile individuare con certezza a chi il poeta si stia riferendo. Riassumendo le informazioni che si possono ricavare dal contesto e intersecandole con il soggiorno di Marino a Roma (1600), si può ipotizzare che le *alte mura* e il *temerario tetto* si riferiscano ad una costruzione piuttosto famosa e dalle dimensioni notevoli. Negli anni immediatamente precedenti, intorno al 1587, il comasco Giacomo della Porta assistito dallo svizzero Domenico Fontana fu incaricato di ultimare la costruzione della cupola della basilica di San Pietro (con i suoi 136 metri di altezza, è uno degli edifici più alti della città). La descrizione del sonetto si riferirebbe quindi alla costruzione del Vaticano inteso come simbolo supremo della ricchezza del Pontefice e, allo stesso tempo, della sua caducità (secondo questa linea interpretativa, si può anche azzardare la teoria che il ricco abitatore possa identificare con il Pontefice stesso che, abituato al lusso, sarà sepolto come tutti gli altri uomini).

peccati capitali: sembra quasi di fronteggiare nuovamente un *folle volo* dantesco, un salto che, per la sua sconsideratezza e per la mancanza delle giuste direttrici, viene punito con la vita. Pertanto, l'unico fregio che non muore mai è la fama, non visibile e materiale, ma delle azioni lasciate in eredità ai posteri: per quanto in basso possa cadere l'*architetto*, egli rimarrà sempre *nobile*, a prescindere dagli ornamenti della tomba (*nudo avrà forse il suo sepolcro ancora*). Non bisogna inoltre dimenticare che il sonetto, tendendo ad un insegnamento morale, fa proprio un atteggiamento didattico: tutte le circonvoluzioni e gli accostamenti sono realizzati con l'unico fine di rendere più visibile il peccato di superbia e di sottolineare la caducità delle ricchezze, per quanto esse possano sembrare *fini* o *salde*. Tutto ciò che si alzerà con fare altero, oltrepassando la giusta misura, incorrerà nell'azione livellatrice del tempo e del fulmine, entità i cui compiti sono facilmente distinguibili e separabili fra loro: il primo morde la superbia della *terrena mole*, mentre il secondo si preoccupa di ridimensionarne drasticamente l'inclinazione vanitosa. In questo contesto, il termine *mole*, nella sua neutrale accezione latina di «qualcosa di grande», assume la funzione di un metaforico zeugma: a seconda del contesto, essa può cambiare di significato, assumendo inizialmente la valenza fisica delle costruzioni erette dall'uomo e indicando, successivamente, la superbia tipicamente umana. Niente nel testo esclude che in questo lemma si possano trovare, connaturati, due risvolti così divergenti fra loro.

Le grandi costruzioni umane, come si è visto, soccombono al passare del tempo e irrilevante si dimostra la solidità dei materiali che, nel sonetto, sfilano concentrandosi nella prima quartina e nell'ultima terzina. Il successo che questo sonetto deve aver riscosso lo ha portato non solo ad una più ampia rielaborazione autoriale nell'*Adone*, ma anche ad una *imitatio* successiva.

Per quanto riguarda la rivisitazione interna, è doveroso notare che in ben due luoghi dell'*Adone* ricorrono descrizioni simili a quelle presenti nel sonetto. Nel secondo canto dell'opera, per raccontare le bellezze del palazzo in cui vive Venere (*il palagio d'Amore*), l'autore inserisce una lunga dissertazione in pieno stile barocco, che, estendendosi per svariate ottave, descrive ogni zona del castello e ogni materiale usato per costruirlo:

Non di *porfidi* ornaro o serpentini
quello strano edificio i dotti mastri,
ma fer di sassi orientali e *fini*
comignoli e cornici, archi e pilastri.
Preziosi crisoliti e rubini
segar di *marmi* invece e d'*alabastr*i,
e tutte qui de l'indiche spelonche
e de' lidi eritrei votar le conche.
Da le vene del Gange il fabro scelse

il più pregiato e lucido metallo,
e da le rupi del'Arabia svelse
il diamante purissimo e 'l cristallo,
onde compose le *colonne eccelse*
con ben dritta misura et intervallo,
che su diaspro rilucente e saldo
ferman, le basi e i capi han di smeraldo¹.

I riferimenti al sonetto sono disseminati in queste due ottave senza soluzione di continuità e l'ispirazione appare più diluita: l'ampiezza del poema eroico favorisce ragionamenti più approfonditi e flessibili e meno concentrati. I richiami che si individuano nel secondo testo marinano sono sia di nomi che di aggettivi, non necessariamente associati nelle stesse combinazioni, ma che, nonostante questa disomogeneità, formano un tacito reticolo autocitazionale, quasi sotterraneo, che, toccando le tappe della produzione lirica di Marino, le mantengono vive e attive al lettore attento che, sollecitato dal ripetersi di certe parole chiave, riesce ad apprezzare l'effetto suggestivo dell'intera trama poetica.

Più condensato risulta invece l'elenco dei materiali nel decimo canto dell'*Adone*, intitolato *Le meraviglie*, in cui il riferimento, racchiuso nella brevità di una sola ottava, parla dei *denti* del tempo, ampliando il tema del carattere transeunte delle cose umane:

Di duro acciaio ha temperati i *denti*,
infrangibili, eterni, adamantini;
dele torri superbe ed eminenti
rode e rompe con questi i sassi alpini;
de' gran teatri i *porfidi* lucenti,
degli *eccelsi* colossi i *marmi fini*;
divorator del tutto, alfin risolve
le più *salde* materie in trita polve².

Più che su una ripresa lessicale, l'accento, in questo specifico caso, è posto sul concetto del tempo deleterio i cui denti macinando la *terrena mole* la rendono *più frale* e la trasformano in *trita polve* (chiara ripresa del *Triumphus Temporis* di Petrarca³).

Il tema cardine del sonetto morale ha uno sviluppo ulteriore, al di fuori della produzione di Marino, nell'ode *Fugge com'ombra al sole* di Girolamo Fontanella, poeta nato intorno al 1612, di ormai certa origine napoletana. Nonostante l'intervento di Croce abbia messo in luce il suo «fresco e vivace impressionismo»⁴, l'opera di Fontanella «è rimasta nella sua decorosa semioscurità [...]. eppure ci sono in essa dei caratteri che vali-

¹ RUSSO 2013, vol. I, II, 18-19, p. 237.

² RUSSO 2013, vol. I, X, 58, p. 983.

³ «Passano vostre grandezze e vostre pompe, / passan le signorie, passano i regni: / ogni cosa mortal Tempo interrompe, / e, ritolta a' men buon, non dà a' più degni; / non pur quel di fuori il Tempo solve, / ma le vostre eloquenzie e' vostri ingegni. / Così fuggento il mondo seco volve, / e mai si posa, né s'arresta o torna, / fin che v'ha ricondotti in poca polve» PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Temporis*, pp. 496-97, vv. 112-120.

⁴ FERRERO 1954, p. 841.

cano il sistema letterario del tempo e rappresentano piuttosto l'elemento di continuità con il prima e il poi di una tradizione: quella dell'idillio partenopeo che si scala, con diversa gradazione di toni e di colori, da Sannazaro fino, si può dire, a Di Giacomo»¹. La devozione nei confronti di Marino affiora con evidenza nelle prime due strofe dell'ode dedicata al signor Francesco Anello Crolio:

Fugge com'ombra al sole,
Crolio, la nostra vita, e l'uomo insano,
Intento a fabricar *superbi tetti*,
Fa di *porfidi eletti*
Superba loggia *alzar*, pomposa *mole*.
Edificio sovrano
Che val, che giova altrui, se contra l'armi
Del tempo e de l'oblio cadono i *marmi*?
Folle e vana struttura
E di dedala man machina illustre,
I *marmi* ad eternar forza non hanno.
Ripararsi in tal danno
Chi si vantò giamai tra *ricche mura*?
Erga pur *mole* industrie,
Che con irato e formidabil telo
*Sempre i tetti maggior fulmina il cielo*².

Che Fontanella avesse in mente *Hor di marmi quaggiù candidi, e fini* è fuori discussione: il debito poetico si riscontra ad ogni livello dell'interpretazione del componimento. Da un punto di vista più estetico, linguistico, i riferimenti sono palesi: i *marmi*, i *porfidi* che da *illustri e peregrini* diventano *eletti*, il *temerario tetto* che si moltiplica trasformandosi in *superbi tetti*, la *reggia superba* che la vanità umana vuole *erger* cambia in *superba loggia* che non vale la pena *alzar*, la *terrena mole* che si fa più sfarzosamente *pomposa*, i *fulmini vicini* si sciolgono nella frase *che con irato e formidabil telo / sempre i tetti maggior fulmina il cielo* (vv. 15-16), il *ricco ricetta* si muta in *ricche mura*. La struttura viene anch'essa conservata: addirittura Fontanella rispetta la domanda che Marino pone ad inizio componimento e il retorico quesito «hor di marmi quaggiù candidi, e fini / sovra salde colonne erger, che vale / reggia superba; o vanità mortale, / e di porfidi illustri, e peregrini?» diventa «edificio sovrano / che val, che giova altrui, se contra l'armi / del tempo e de l'oblio cadono i marmi?». Infine, anche le tematiche vengono fedelmente mantenute, dal nocivo scorrere del tempo all'inutilità di costruire qualcosa che abbia la presunzione di durare a lungo. La differenza fondamentale fra Marino e Fontanella è che quest'ultimo non ricorre all'invettiva contro la vanità umana se non per piccoli accenni (diverse sono le declinazioni del tema: *superbo, folle, vana*), impo-

¹ CONTARINO 1994, p. v.

² CONTARINO 1994, pp. 243-245.

nendo un forte rallentamento alla vivacità dell'assunto mariniano che, a differenza dell'ode, non è indirizzato a nessun personaggio particolare, ma agli uomini: la dedica ad un personaggio coevo impone al componimento una forma più *politically correct*, in cui i picchi del più aspro rimprovero si stemperano in blandi inviti all'accortezza e alla ponderatezza dell'agire. A prescindere dalla presenza della dedica, tuttavia, il componimento di Fontanella risulta decisamente più piano e, per certi versi, anche più piatto: la fluidità e la potenza di Marino trovano giustificazione non solo in una scelta stilistica che, malgrado gli iperbati, sia limpida, ma anche nell'inserimento "in sordina" di riferimenti universali che, a seconda del contesto, portino il lettore a notare determinati particolari che influenzano poi l'intera lettura. L'esempio più chiaro che emerge analizzando solo le iniziali due stanze dell'ode è la parte relativa ai *fulmini*: in Marino il *Cielo* ricorre ai fulmini come a una punizione per l'atteggiamento troppo superbo degli uomini che si spingono *de la terra oltra i confini*; in Girolamo Fontanella, invece, il fatto che il *cielo fulmina sempre i tetti maggior* è privo di una reale spiegazione, è un commento generico che rimane sospeso, senza che venga espresso nessun collegamento fra l'*irato telo* del cielo e i *tetti maggior*.

È lo sfondo culturale ciò che conferisce rilievo ad un componimento, non la raffinatezza stilistica o i preziosismi letterari: Marino dimostra di essere, ancora una volta, superiore ai contemporanei nella composizione poetica che confina i riferimenti alla tradizione esclusivamente all'*input* iniziale, alla sola ispirazione nella scelta dell'argomento. La rielaborazione è uno dei migliori espedienti del testo che giustifica tutto il successo che ha conseguito, malgrado appartenga alla fase più giovanile della produzione letteraria di Marino.

Felice è ben, chi selva ombrosa, e folta

Marino loda la vita solitaria, condotta in comunione con la natura e, per estensione, con Dio. Le gioie e le delizie di questa condizione di distacco devono essere maggiormente apprezzate se paragonate alla vanità, falsità e corruzione della vita di città. Si noti l'endiadi iniziale (selva ombrosa, e folta) e quella al verso 8 (adulatrice, e stolta) e la contrapposizione in termini al verso 3 (mai non è sola alma romita). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 FELICE è ben, chi selva ombrosa, e folta
Cerca, e ricovra in solitaria vita:
Ivi mai non è sola alma romita,
4 Ma frà gli Angeli stassi à Dio rivolta.
O quanto là più volentier s'ascolta
Di semplicetto augel voce gradita,
Ch'in regio albergo, ov'è la fè mentita
8 Vanto di turba adulatrice, e stolta.
Quanto è più dolce un venticel di bosco,
Ch'aura vana d'honor? Quanto tra' fiori
D'argento un rio, che 'n vassel d'oro il tosco
12 Hanno i sacri silentij, e muti horrori
Armonia vera, e pace, e l'ombra, e 'l fosco
Mille vivi del Ciel lampi, e splendori.

v. 1 è ben chi ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **è ben, chi** | ombrosa e folta ($Mo02 = Mo14$) > ombrosa, e folta ($Mo04 = Mo09$) = **ombrosa, e folta** • v. 4 angeli ($Mo02 = Mo14$) > Angeli ($Mo04 = Mo09$) = **Angeli** | a ($Mo02 = Mo04$) > à ($Mo09 = Mo14$) = **à** • v. 7 Che'n ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **Ch'in** | fe ($Mo14$) → **fè** | mentita, ($Mo02 = Mo04 = Mo14$) > mentita. ($Mo09$) → **mentita** • v. 10 d'honor: quanto ($Mo02 = Mo04 = Mo09$) > d'honor? quanto ($Mo14$) → **d'honor? Quanto** • v. 11 il tosco, ($Mo02$) > il tosco? ($Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **il tosco** v. 12 silentij: ($Mo02$) > silentij, ($Mo04 = Mo09 = Mo14$) = **silentij**, | e i muti ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **e muti** • v. 13 e pace; ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **e pace**, • v. 14 ciel ($Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14$) → **Ciel**

Il paragone che subito si istituisce nella mente del lettore quando si affronta l'esegesi di un elogio alla vita solitaria è sicuramente con Francesco Petrarca, fondamentale modello in quanto autore, fra le altre opere, del trattato *De vita solitaria* e di svariati componimenti in cui il poeta si presenta solo nella più ampia immensità della natura e, nella sua solitudine, a braccetto con i problemi della sua condizione di sfortunato amante (*Di pensier in pensier, di monte in monte; Solo et pensono i più deserti campi; Del mar Tirreno a la sinistra riva*).

Marino, lontano dall'arricchire questo sonetto di risvolti amorosi o dall'imporre un ideale di *solitudo* che tenda ad un raffinamento culturale e ascetico dell'animo¹, traccia un semplice parallelo fra l'armonia e la felicità della vita condotta in esclusiva comunione con Dio e con la natura e la pesantezza di una esistenza a stretto contatto con una *turba adulatrice, e stolta*. Nonostante gli intenti siano diversi, il modello per eccellenza cui il Nostro attinge per istruire e indirizzare il suo spirito poetico è senza dubbio Petrarca: il *De vita solitaria* e il *Canzoniere* offrono diversi spunti per la scelta dei temi da privilegiare, dei procedimenti retorico-stilistici da seguire, delle strutture che assicurano al componimento una continuazione saldamente in sintonia con la tradizione.

Prima di procedere con l'analisi più puntuale dei richiami intertestuali, è utile analizzare il componimento mariniano da un punto di vista strutturale. Malgrado la punteggiatura dell'ultima edizione (1625) risulti in diversi punti traballante, il senso generale è facilmente ricostruibile: la prima quartina e l'ultima terzina fanno da cornice al tema centrale del sonetto, rispettivamente introducendolo e giustificandolo agli occhi del lettore. Chiunque cerchi e decida di rifugiarsi *in vita solitaria*, sarebbe a buon diritto chiamato *felice*, aggettivo che richiama in maniera evidente l'etimo del latino *felix*, dal significato di "caro agli dei"; in più, per quanto ci si addentri nella *selva ombrosa, e folta* (l'accostamento fra *selva* e *ombrosa* è di paternità petrarchesca², mentre la dittologia sinonimica è introdotta, sull'esempio del *Canzoniere*, da Pietro Bembo³ e Giovanni della

¹ CONTINI 2006, p. 654: «Ma la solitudine non è *sine litteris*, anzi nutrita di lettura e di meditazione, senza escludere, s'è detto sopra, il commercio con un amico di pari indole; per di più la *solitudo* deve convertirsi in "vita solitaria" [...], portare cioè a un raffinamento non solo culturale, ma ascetico, dell'animo, per cui almeno albeggia quel sentimento che è tanto raro nel cristiano Petrarca, l'amore di Dio».

² *Canzoniere*, CLXXVI, v. 13, «d'ombrosa selva mai tanto mi piacque»; e anche in CLXII, v. 7, «ombrese selve, ove percote il sole». L'edizione del *Canzoniere* di riferimento, qui e oltre, è SANTAGATA 1996.

³ Pietro Bembo nella canzone *A quai sembianze Amor Madonna agguaglia*: «Così de lo mio core, / ch'è selva di pensieri *ombrosa e folta*, / quand'ogni pace, ogni dolcezza è tolta» (DIONISOTTI 1960, pp. 568-69, vv. 18-20).

Casa¹), la solitudine non è mai completa, vista la compagnia che gli Angeli assicurano all'uomo quando la sua anima sia interamente rivolta a Dio. La chiusa del sonetto veicola l'immagine della natura come pregna di sacralità, nei confronti della quale si deve osservare un religioso silenzio: l'allitterazione della *s* in *sacri silentij* evoca un alone di inviolabilità, quasi si trattasse di un *monstrum*, di un qualcosa di straordinario dove la quiete è assicurata dalla presenza di *muti horrore* (anche in questo caso è ben riconoscibile la patina latineggiante che richiama il significato del termine *horror*, ovvero «sacro terrore nei confronti del soprannaturale»). Gli ultimi due versi descrivono la situazione interna alla *selva ombrosa* nella quale si trovano *armonia vera, e pace e l'ombra, e'l fosco*, due dittologie seguite dall'iperbole *mille vivi del Ciel lampi, e splendori*: si tratta di un elenco *ad abundantiam* dal ritmo accelerato, coordinato dal polisindeto che si distende progressivamente nell'ultimo verso, dove si annota la presenza di *vivi del Ciel lampi, e splendori*. Quest'ultima notazione annuncia la presenza di Dio attraverso una designazione cristologica già conosciuta nella prima letteratura latina cristiana, in particolare da Aurelio Prudenzio. *Fulgor* (“lampo”) e *splendor* (“splendore”) sono due sostantivi che fanno capo all'iperonimia della luminosità e, grazie al loro carattere esterioristico, alludono alla luce emanata da Dio. È inevitabile che, in questa sede, Marino voglia indicare la presenza divina, sia per chiudere in una *ringkomposition* il sonetto (apertosi con la compagnia degli Angeli di Dio), sia per completare il quadro del *locus amoenus* finora delineato in cui la presenza iperbolica di *mille lampi, e splendori* conferisce concretezza alla contrapposizione fra il dentro e il fuori della selva, fra l'ombra e la luce: l'estensione di significato della luce come allusione a Dio avviene attraverso una metonimia che deve la sua vivida concretezza alla dittologia che coordina i due sinonimi. Le tematiche della dicotomia luce/ombra e la retorica compenetrazione Dio/sole rimandano al terzo sonetto della presente raccolta, nel quale queste due giustapposizioni erano sottolineate con forza. Questo elemento approfondisce ulteriormente un aspetto della sezione delle *Morali*: nell'introduzione, nella quale si è mantenuto uno sguardo d'insieme alla più generale struttura della silloge, si è messo in luce il fatto che ogni lirica abbia un corrispettivo speculare, ma ora - alla luce delle analisi condotte sui singoli componimenti - si può approfondire l'iniziale assunto evidenziando come alcune tematiche leghino fra loro determinati sonetti (il terzo con il sesto e, come si vedrà, il quarto con l'ottavo).

Spiegato quindi il contesto e sciolti i possibili nodi interpretativi, si affronta ora una più articolata esposizione dei modelli i quali non vengono mai ripresi pedissequamente, ma restano su un piano di sfondo, quasi accontentandosi di essere lontanamente ricorda-

¹ Nella canzone *Come fuggir per selva ombrosa e folta*: «Come fuggir per selva ombrosa e folta / nova cervetta sòle» (FEDI 1978, vol. I, p. 54, vv. 1-2).

ti: d'altronde non si trova mai in Marino un richiamo alle fonti così diretto da soverchiare e costringere la nuova struttura in un tracciato poetico già definito. L'importanza dei modelli non altera nulla della costruzione mariniana, che sa maneggiarli con attenzione, arricchendosi semmai di un rilievo e di un legame che ne garantiscono la riuscita. Si è già accennato agli autori cui questo sonetto tacitamente si richiama: il primo è sicuramente Petrarca, con il trattato *De vita solitaria*.

La presente lirica si apre con un giudizio positivo (*felice*) che designa la condizione di colui che voglia trovare riparo nella *vita solitaria*, e Petrarca, all'inizio del *Capitulum secundum*, scrive: «surgit *solitarius* atque otiosus, *felix*, modica quiete recreatus somno-que brevi»¹. Entrambi gli autori sottolineano la condizione di spensieratezza di colui che sia *solitarius*, concentrato nel rifuggire qualsiasi luogo che non sia naturale e ad evitare la compagnia di chiunque non sia di Dio. Marino, infatti, spiega che *mai non è sola anima romita* se, volgendo la sua attenzione alla contemplazione del divino, accetterà la presenza degli Angeli (*ma fra gli Angeli stassi*) e Petrarca formula, in maniera simile, il seguente pensiero: «at huic nostro diversa omnia, *angelorum* aula conviviis quam hominum *aptior*»². È l'ispirazione di stampo petrarchesco, molto influente a Napoli durante i primi anni della produzione di Marino, che agisce sull'immaginario e che si impone come modello pressoché esclusivo. La differenza che però divide i petrarchisti, che al *Canzoniere* si attengono in maniera a volte fin troppo pedissequa da sembrare sterile, e la presente rielaborazione è sostanziale: la vicinanza al modello non è mai esplicita, mai espressa, ma solo accennata, lasciata volutamente su uno piano indefinito e imprecisato, abbastanza vicino per poter continuare una forte tradizione poetica, ma al contempo abbastanza lontano da lasciar sufficiente libertà di agire alla fantasia dell'autore.

L'ultima terzina risente senza dubbio del sonetto CLXXVI del *Canzoniere*, *Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi*, che si chiude così:

Raro un *silentio*, un solitario *horrore*,
d'*ombrosa selva* mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde³.

La ripresa in questo caso si concentra maggiormente sulla veste linguistica che viene arrangiata in modo responsabile e mai impacciato. I due componimenti condividono la centralità del silenzio e l'idea dell'*horror* latino connesso all'impatto della *selva ombrosa*: la luce che filtra dalle foglie, l'ombra delicata che offre sereno rifugio dai problemi del mondo esterno, la gentile atmosfera che si respira e la frescura che ne deriva sono

¹ ENENKEL 1990, p. 64. Traduzione personale: «Si sveglia, solitario e ozioso, felice, rigenerato da una quiete misurata e da un breve sonno».

² ENENKEL 1990, p. 70. Traduzione personale: «Ma per questo nostro [al personaggio che ha deciso di vivere una vita solitaria] tutte le cose sono diverse: la sua casa è più adatta al convito degli Angeli piuttosto che a quello degli uomini».

³ *Canzoniere*, CLXXVI, vv. 12-14 (SANTAGATA 1996).

tutte caratteristiche che determinano un *locus amoenus* in cui l'uomo può e quasi deve perseguire la felicità e la pace interiore. Ancora: la chiusura del sonetto mariniano collega, in maniera metonimica, la luce alla presenza di Dio attraverso una dicitura tipicamente cristologica, come si trova descritto in Prudenzio¹. Nel *Carmen x* del *Liber Peristephanon* gli attributi *fulgor* e *splendor*, insieme ad altri predicati aventi come nota comune il carattere luminoso, sono entrambi riferiti alla figura *Patris*:

Intemporalis, antequam primus dies,
esse et fuisse semper unus obtinet.
Lux ipse vera, veri et auctor Luminis,
cum Lumen esset, Lumen effudit suum:
ex Luce *fulgor* natus, hic est Filius.
Vis una Patris, vis et una est Filii;
unusque ab uno Lumine *Splendor* satus
pleno refulsit Claritatis numine;
natura simplex pollet unius Dei,
Et, quidquid usquam est, una Virtus condidit².

Alla luce di questa ulteriore ripresa, si evince come Marino abbia inteso il quinto sonetto come profondamente impregnato di latinità sia a livello linguistico (*felice*, *horrori*), sia sul piano più personalmente suggestivo ed evocativo, facendo appello alle dichiarazioni di uno dei primi autori cristiani.

Il corpo centrale del sonetto è costituito da un misto di domande retoriche e di affermazioni la cui scontata veridicità ha il compito di sviluppare la positività della vita solitaria paragonandola alla negatività e alla corruzione della vita di città: per quanto la punteggiatura della veste finale del componimento sia incerta, è facilmente intuibile il tono interrogativo e quasi esortativo che invita a riflettere sulla genuinità delle esperienze condotte a contatto con la natura. È sicuramente più gradito l'aggraziato cinguettare di un *augel* rispetto all'inutile vanto della *turba adulatrice*; risulta più dolce la carezza di uno soffio di *venticel di bosco* rispetto all'*aura* della *vana* ricerca di onore; per quanto sia servito in un vaso d'oro, il veleno rimane veleno e anche se di metallo meno pregiato è preferibile l'*argento* di un fiume che scorre fra i fiori; per quanto l'*albergo* sia *regio*, non potrà mai competere con le delizie e le ricchezze interiori che il mondo natu-

¹ PADOVESE 1980, p. 23: «Un posto considerevole nell'opera di Prudenzio è assegnato anche alle immagini piuttosto esterioristiche di *fulgor*, *splendor*, *lumen*, *lux*, ed *ignis*. *Fulgor* e *splendor*, in quanto predicati cristologici, compaiono rispettivamente 2 e 3 volte. Tali immagini presuppongono che il Padre sia la luce ed il lume la cui irradiazione è Cristo».

² LAVARENNE 1951, p. 131, vv. 316-325. Traduzione personale: «Infinito, ancora prima del primo giorno, / lui solo ha il privilegio di essere ora e di esser sempre stato. / Lui Luce vera, e creatore della Luce vera, / essendo lui stesso Luce, diffonde la sua luce: / dalla Luce è nato un lampo, il Figlio. La forza del Padre è una sola, e anche la forza del Figlio è una sola; / e unico lo Splendore, nato da un'unica Luce, / rifulse del pieno nume della Carità; / forte è la natura semplice di un unico Dio, / e una sola Virtù ha creato tutto ciò che esiste».

rare, la cui conoscenza viene condotta sull'onda di un'introspezione intima e personale, assicura.

Anche in questo contesto, è riconoscibile il modello del *De vita solitaria*: alla *turba adulatorice*, e *stolta* di Marino fa da modello la petrarchesca *adulatorum circumfusa acies*¹; persino il modello platonico-socratico del dialogo per convincere l'interlocutore della bontà della propria posizione risulta un espediente di cui anche Petrarca fa largo uso:

«omnium hominum dierumque omnium una ratio est, nisi quod quotidie illius labor tanto amarior tantoque huius quies est dulcior, quanto validior fit tractu temporis habitus animorum quantoque per temporales motus acceditur ad eternitatis statum et vivendo proximior efficitur illi quidem sine fine labor, huic requies»².

E poco più sotto:

«nisi forte felicius est illorum conditio, qui alienis negotiis occupatur, alieni nutus arbitrio reguntur et, quid agere illos oporteat, in aliena fronte discunt»³.

Nonostante i preziosismi classici, Marino intende questo invito verso la vita solitaria esattamente per quello che è: non sussiste nessun punto di vista interno, nessuna esortazione (semmai le constatazioni retoriche servono per consolidare la teoria secondo la quale una vita lontana dalle faccende del *regio albergo* è una vita automaticamente felice). La stessa vita solitaria è fine a se stessa, lontana persino dall'ideale che Petrarca matura nel suo trattato: per Marino non deve essere per forza raffinamento culturale, né tantomeno deve avere dei risvolti erotico-amorosi; il motivo principale per cui l'uomo ricorre al rifugio nella *selva ombrosa* non ha a che fare con nessun *remedium Amoris*, ma ha implicazioni puramente morali. Si dipana meglio, in questo contesto, quale accezione abbia la produzione morale mariniana: si tratta di inviti, di suggerimenti caldamente proposti dall'autore al lettore il quale, però, ha la assoluta libertà di scegliere la soluzione a lui più congeniale. Si conferma il dettato dantesco sul terzo modo di indirizzare l'esegesi di un testo: è a tutti gli effetti una lezione, impartita da un insegnamento di verità universale, che non si impone come obbligatoria, ma si presenta come possibi-

¹ ENENKEL 1990, p. 66: «reboant variis tecta clamoribus; circumstant canes aulici muresque domestici, certatim adulatorum circumfusa acies obsequitur et curiosorum turba familiarum confuso strepito mensam instruit» [traduzione personale: «le case risuonano di diversi rumori; quello là [il personaggio che non vive una vita ritirata] è circondato da cani cortigiani e da topi domestici, a gara la schiera di adulatori, sparsa tutt'intorno, cerca di compiacerlo e la turba dei domestici ficcanaso apparecchiato, con disordinato clamore, la tavola»].

² ENENKEL 1990, p. 75. Traduzione personale: «vi è una sola regola per tutti gli uomini e per tutti giorni: ossia che la quotidiana fatica di quello è tanto più amara e il riposo di questo tanto più dolce, quanto l'abitudine degli animi più si conferma in un lungo lasso di tempo e quanto si va e ci si avvicina, attraverso moti temporali e durante la vita, allo stato di eternità, quello sarà in perpetuo affanno, mentre questo nella quiete».

³ ENENKEL 1990, p. 75. Traduzione personale: «potrebbe essere per caso più felice la condizione di quelli che vivono occupati nelle faccende altrui, e che sono governati per l'arbitrio dell'ordine di altri, e che, dalla fronte degli altri, imparano a fare quello che a loro conviene fare».

lità, a volte addirittura come opportunità, che può essere colta o ignorata. Per il poeta è quindi gioco-forza essere il più chiaro, diretto e persuasivo possibile: più l'assunto poetico è convincente, più il lettore sarà portato ad abbracciare con convinzione e a fare propria quella determinata posizione. Per questa ragione Marino espone, confronta, paragona, mai costringe o obbliga: l'insegnamento morale è quello che più liberamente si appella alla senso di moralità di ogni uomo e, visto che *quot capita tot sententiae*, la ricettività è sempre diversa, aperta alle più differenti decisioni, disposta alle più divergenti lezioni.

Se di questo volume empio le carte

Marino dimostra come gli effetti di Dio si possano conoscere e riconoscere con facilità, a patto che l'animo umano si impegni con diligenza. Il tema della possibilità di esperire Dio nel mondo lega questo sonetto al terzo, in cui si sottolineava l'incapacità dell'ingegno umano di penetrare il velo che tiene protetti i segreti dell'Universo. Nel presente sonetto si noti la rima equivoca legge-legge (ai versi 2-6), la rima derivativa corregge-regge (ai versi 3-7), la rima inclusiva comprende (ai versi 12-14), il tricolon del verso 4. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 SE di questo volume empio le carte,
Che mondo ha nome, e'n cui chiaro si legge
De l'Autor, che'l compose, e che'l corregge
4 L'alto saver, la providentia, e l'arte;
Volgesse altri con studio; a parte a parte
La'nfinita bontà l'eterna legge
Impareria di lui, che tutto regge,
8 Quasi ascose dottrine in lor consparte.
Ma l'huom de' fregi suoi purpurei, e d'oro
Qual semplice fanciul, che nulla intende,
s'arresta sol nel publico lavoro.
12 E de le note sue non ben comprende,
Gli occulti sensi: e de' secreti loro
(Vaneggiante, ch'egli è) cura non prende.

v. 1 ampio (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **empio** • v. 2 Mondo (Mo09) → **mondo** • v. 3 Del'Autor, (Mo02 = Mo04) > De l'Autor (Mo09 = Mo14) = **De l'Autor**, | corregge, (Mo04 = Mo09) > corregge (Mo14 = Mo02) → **corregge** • v. 4 l'arte. (Mo02) > l'arte, (Mo04 = Mo09) > l'arte; (Mo14) = **l'arte**; • v. 5 studio: (Mo02 = Mo04 = Mo09) > studio; (Mo14) = **studio**; | a parte a parte (Mo02 = Mo04) > à parte à parte (Mo09 Mo14) = **à parte à parte** • v. 6 La nfinita (Mo04) [emend. in la'nfinita] (Mo04) > La infinita (Mo09) > La'nfinita (Mo14) = **La'nfinita** | bontà, (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **bontà** • v. 9 de fregi (Mo09) > de' fregi (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **de' fregi** | d'oro, (Mo09) > d'oro (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **d'oro** • v. 12 de le (Mo02 = Mo04 = Mo09) > de le (Mo14) = **de le** | comprende (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **comprende**, • secreti (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **secreti**

Commento

Il sesto componimento apre una parentesi la quale, prolungandosi anche nel sonetto successivo, muove dalla possibilità di esperire Dio, ottenendo così una conoscenza perfetta, e approda sulla constatazione della caducità della vita umana in balia della Morte che, da inesperta arciera, diventa temibile guerriera. Questo componimento si concentra sulla prima parte, ovvero sulle manifestazioni di Dio che si *squadernano* nell'Universo e sull'inadeguato interesse che l'uomo, immaturo come un *semplice fanciul*, nutre nei loro confronti.

La prima quartina si apre con un lungo periodo ipotetico costruito sui verbi *empio* e *volgesse*, la cui protasi, che inizia dal verso 7, è costituita dal verbo *impareria*, un condizionale marcatamente siciliano. Fin dall'inizio, aleggia nel componimento un vago sapore dantesco che si manifesta non solo nei richiami testuali (evidente è la ripresa, che a breve si analizzerà, di parole o stilemi ben precisi) ma anche nella più ampia ispirazione e nell'intento marcatamente didattico del sonetto, almeno per quanto concerne le due quartine. La peculiarità saliente di questa lirica è la divisione della componente didattica da quella più propriamente morale: sin qui ogni insegnamento aveva implicazioni morali e viceversa, ogni messaggio morale veicolava un insegnamento; ora, i due risvolti si presentano separati e la poesia si snoda lambendo dapprima le implicazioni didattiche e, successivamente, quelle morali. Questo taglio netto (che corrisponde a una divisione visiva) aiuta a delineare meglio i rispettivi campi di indagine: la didattica si occupa di introdurre una *questio* e di analizzarla, sviluppandone gli intrecci in maniera obiettiva e neutrale; la spinta morale, invece, constata una situazione particolare, quella dell'uomo colto in un preciso momento della sua evoluzione (il più delle volte si tratta della condizione immanente), indagando l'impatto che quel determinato insegnamento ha nella sua sfera più intima e personale. Come accennato, nel presente sonetto è evidente il *discrimen* che fa da spartiacque fra i due filoni: incisivo è, al verso 9, il *ma* che campeggia in posizione iniziale cui viene affidato il compito di introdurre, nello svolgimento del discorso, un cambio di argomento dirottato su risvolti più dichiaratamente morali. Insegnamento morale e letteratura dottrinale sono le due peculiarità che questo componimento condivide con la *Commedia* che, soprattutto nell'attacco iniziale, risuona con forza: come tipico per il *modus poetandi* di Marino, il modello non è mai apertamente esplicitato, ma sfiorato con riservatezza, rievocato attraverso scelte di termini o di costrutti che si mescolano perfettamente al contesto circostante (inconfondibile è la rima in *-egge* che caratterizza le quartine); il procedimento trascende la veste linguistica per chiamare in causa la più ampia ispirazione del capolavoro dantesco.

Già nel primo verso si staglia un termine che, in maniera smaccata, reclama la sua illustre paternità, *volume*. Marino, restando sempre neutrale nell'esposizione dei concetti, si limita a spiegare la situazione: se riempisse le pagine di questo volume che si chiama mondo nel quale si legge chiaramente la firma del suo Autore e se questo volume attirasce a sé altri intelletti, allora si imparerebbero più alte manifestazioni del suo Creatore, ossia l'infinità bontà e la legge eterna con la quale governa il mondo, nelle quali si trovano *quasi ascose* le *dottrine* universali. Il precedente illustre di questo tema, del mondo visto come *volume* in cui si riconoscono gli effetti di Dio è senza dubbio il canto XXXIII del *Paradiso*, ai versi 85-90:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un *volume*,
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume¹.

Il contesto è analogo: Dante, giunto ormai al termine del suo viaggio nei mondi extraterreni, arriva alla beatificante visione di Dio nel quale vede, legate insieme, tutte le *sustanze* che si *squadernano* nel mondo. Ancora: gli effetti divini di cui il mondo, secondo Marino, porterebbe indelebile traccia, sarebbero *l'alto saver, la providentia, e l'arte*; similmente, in Dante, nel canto IV dell'*Inferno*, dopo la spiegazione che Virgilio fornisce su perché i peccatori finora incontrati non siano racchiusi nella Città di Dite, alla domanda del Poeta su come l'usura offenda la bontà di Dio, il poeta latino risponde:

- Filosofia - mi disse - a chi la 'ntende,
nota non pur in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal *divino intelletto* e da *sua arte*;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa il discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote².

Omnia appetunt Deum ut finem: Dio, in quanto creatore e guida del mondo (*che 'l compose, e che 'l corregge*; o per dirla con Dante, *in tutte parti impera e quivi regge*³), ha disseminato il vero insegnamento nella sua infinità bontà e nell'eterna legge grazie alla quale *tutto regge*. In questi luoghi mariniani, si ritrovano due influenze particolari: *in primis* Dante, poc'anzi citato, che ricorre ancora sia nella rima *legge-regge* (canto X, vv. 82-84: «e se tu mai nel dolce mondo *regge*, / dimmi: perché quel popolo è s' empio / in-

¹ *Paradiso*, XXXIII, vv. 85-90 (per la *Commedia* si intende fare riferimento a SAPEGNO 1962).

² *Inferno*, XI, vv. 97-105 (SAPEGNO 1962).

³ *Inferno*, I, v. 127 (SAPEGNO 1962).

contr'a' miei in ciascuna sua *legge*?»), e nello stilema *eterna legge* che rimanda esplicitamente all'*eterna legge* del canto XXXII del *Paradiso*, in cui San Bernardo spiega a Dante come in Paradiso il caso sia completamente sconosciuto (vv. 52-57: «dentro a l'ampiezza di questo reame / caüsal punto non puote aver sito, / se non come tristizia o sete o fame: / ché per *eterna legge* è stabilito / quantunque vedi, sì che giustamente / ci si risponde da l'anello al dito») e Pietro Massolo. Letterato veneziano e monaco cassinese, Massolo rappresenta un modello importante per il presente sonetto di Marino dal momento che aiuta a classificarne l'argomento come didattico: la lirica *Di fole di Romanzi empier le carte* rappresenta un passo fondamentale per analizzare l'ispirazione del nostro poeta. Tralasciando la palese identità di attacco che accomuna i due componimenti, è interessante leggere l'intervento del monaco che, accusando l'inutilità e la *vanità* (come si legge nel commento al sonetto, edito in una raccolta datata 1583) dei *Romanzi* e dei lascivi versi d'Amore, invita l'ingegno umano a *sol [...] darsi a la Scrittura sacra*. Il paragone con Marino è scontato: quello che Massolo indica con "Scrittura sacra" altro non rappresenta se non le *quasi ascose* dottrine di Dio.

Di fole di Romanzi empier le carte
 Et di lascivi amor, chi s'affatica,
 inutilmente spende la fatica,
 benché vi ponga sommo studio & arte,
 ne avien per dilettrar ch'alcun mi dica
 ciò farsi da' Scrittor, che Dio comparte
 il ver diletto, & chiunque non si parte
 da libri suoi, e in quei s'involge e implica,
 nascer buon frutto non può da rio seme,
 et son de gli otiosi i parti brutti,
 onde per questo il mondo plora e geme,
 ciascun ch'à Christo si dona e consacra,
 posti da canto gli altri studi tutti,
 sol dovria darsi a la scrittura sacra¹.

Entrambi i componimenti intendono lo *studio* come una delle peculiarità che devono essere proprie di chi si accosta allo studio delle Sacre Scritture. Entrambi dimostrano che Dio può essere conosciuto attraverso le creature, attraverso l'attenta analisi delle manifestazioni divine sulla terra: Massolo si scaglia con un'invettiva spietata contro coloro che non si accostino alla *Scrittura sacra* e, per raggiungere l'effetto voluto, ricorre ad un versificare solenne, categorico, la cui logica è racchiusa nel *sol* dell'ultimo verso. Il veneziano sente di dover intervenire per salvaguardare la moralità del secolo e decide di agire in prima persona, come se la produzione di *romanzi* e di *lascivi amori* fosse un affronto personale, un rigetto dell'inclinazione a voler conoscere il proprio Creatore, un insulto all'istituzione che lui, in qualità di monaco, rappresenta. Il messaggio di Marino,

¹ MASSOLO 1583, p. 253.

al contrario, si avvale di toni molto più delicati, più blandi: il poeta non sente come personale l'eventuale rifiuto ad accostarsi allo studio della Bibbia e la sua bonarietà traspare dal *quasi* del verso 8. Le verità sono a portata di mano ma, ancora una volta, è il lettore che, facendo appello alla propria forza di volontà, deve decidere se cogliere o meno il messaggio. Nel *quasi* è racchiuso un mondo di possibilità, negato dal *sol* di Massolo: è per questo motivo che le prime due quartine del sonetto mariniano si possono considerare didattiche, perché insegnano, ma mai istigano, indicano senza mai costringere, dimostrano al lettore la vicinanza di Dio ma non la impongono. Riuscire a scorgere la mano divina nelle *carte* che si dispiegano nel mondo è un'accortezza che solo le menti più acute possono percepire: l'universalità del messaggio si scontra quindi con l'esclusività condivisa da quei pochi che riescono a cogliere la sua veridicità.

Nelle due terzine è rintracciabile il vero e proprio nucleo morale del sonetto: il degrado contemporaneo ha portato l'uomo a ricoprirsi sempre più di ornamenti esteriori, piuttosto che di fregi interiori, ed è quindi naturale che, adesso, il suo comportamento venga paragonato a quello di un *semplice fanciul, che nulla intende*. Ormai il valore di una persona si ferma al *pubblico lavoro*, ossia alle apparenze: la sfera intima viene sovente sacrificata per quella estrinseca e visibile, il pubblico viene preferito al privato, l'interiorità è perennemente scalzata dall'esteriorità che permette una (vana) gloria maggiore e un conseguente felice auto-compiacimento. Persino le fonti, in questa immaginaria seconda sezione del componimento, si ridimensionano e si adeguano al messaggio che si vuole trasmettere: il didattico Dante viene abbandonato e al suo posto viene assunto il Tasso più moraleggiante, l'autore de *Le sette giornate del mondo creato*. I *fregi suoi purpurei, e d'oro* di Marino sono gli stessi dei tassiani *purpurei [...]* e *d'aurei fregi*¹ o ancora dei *purpurei fregi* delle *Rime*²; il *semplice fanciul* rispecchia il *semplice e sincero fanciul*³ tassiano, così come gli *occulti sensi* sono sì quelli del presente sonetto, ma anche quelli de *Il mondo creato*⁴. L'imbruttimento e la regressione morali che accostano l'uomo adulto al bambino (*vaneggiante* è infatti inteso in senso etimologico, col significato di "dire o fare cose vane, da fanciulli") non solo non permettono di comprendere le arcane manifestazioni di Dio sulla terra, ma impediscono loro di prenderle anche lontanamente in considerazione: la faciloneria e la leggerezza tipiche dei bambini si fanno caratteristiche proprie dell'età adulta. Nonostante il declino generale e la sua evidente constatazione, il contesto in cui sono sviluppate queste riflessioni rimane aset-

¹ PETROCCHI 1951, giornata III, vv. 982-984: «e di speranze giovenili altero, / e di *purpurei* adorno e *d'aurei fregi*, / sparso d'Arabo odor la chioma e 'l volto».

² BASILE 1994, vol. I, numero 895 (*Italia mia, tutti i tuoi duci egregi*), p. 891, v. 5: «però ch'i tuoi cercar *purpurei fregi*».

³ BASILE 1994, vol. I, numero 850 (*Questa, ove prima semplice e sincero*), p. 845, vv. 1-2: «Questa, ove prima semplice e sincero / *fanciul* scherzasti con incerto piede».

⁴ PETROCCHI 1951, giornata VI, v. 1400: «Or lasciando da parte *occulti sensi*».

tico, completamente privo di inflessioni negative o positive, lontano da qualsiasi giudizio o intervento autoriale. Indirizzare il pubblico di lettori verso una decisione già stabilita non permette la crescita, ma favorisce un ulteriore allontanamento: nocive risultano le imposizioni alla Massolo che, senza ritegno, redarguisce e condanna; Marino non sente di avere il diritto di elevarsi a incorrotto giudice decidendo, infatti, di avvalersi di toni dimessi che cerchino di blandire più che di colpevolizzare. L'onestà del poeta emerge a livello umano: egli non ha la presunzione di dirsi o descriversi superiore agli uomini a cui sono indirizzate le liriche morali, ma rimane una voce nel coro, una voce consapevole di quanto poco possa motivare e spingere un tono saccente. La superficialità, male del secolo, non si sana inveendo con prediche categoriche e tonanti paternali, ma indicandole i giusti mezzi per affrontare la profondità delle questioni, guidandone i passi laddove il terreno è più insidioso, curandone la miopia con pazienza e pacatezza dal momento che gli uomini, regrediti al loro stadio infantile, ascoltano con più propensione ragionamenti tranquilli piuttosto che irati rimproveri.

Imparava a ferir morte i viventi

Marino discute sulla brevità della vita umana, continuamente bersagliata dalle frecce della Morte. Si noti la dittologia sinonimica al verso 8 (aspre, e pungenti), la rima inclusiva ai versi 5-8 (genti-pungenti) e la rima ricca ai versi 10-12 (carco-varco) che diventa inclusiva aggiungendo anche il verso 14 (carco-varco-arco). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 IMPARAVA a ferir morte i viventi
Quasi inesperta ancor rozza Guerrera,
Quand'ella prese in quell'età primera
4 Da la divina man l'arme possenti.
Quest'è, che raro allhor cadean le genti
Sotto i suoi colpi; hor non è più, qual'era,
Che per lung'uso essercitata Arciera,
8 Trattar sa le quadrella aspre, e pungenti.
Quinci avien, che non erra; e qualhor scende
La saeta mortal, non solo huom carco
D'anni, a lei già vicino, a terra stende.
12 Ma fin nel sen materno aprendo il varco
Fanciul non nato ancor trova, & offende
O noi fragili oggetti a sì fort'arco.

v. 1 a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) = **à** | Morte (Mo02 = Mo04 = Mo14) > morte (Mo09) = **morte** | viventi, (Mo09) → **viventi** • v. 2 roza (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **rozza** | guerrera (Mo02) > guerrera. (Mo04 = Mo09) > Guerrera, (Mo14) → **Guerrera** • v. 4 Dala (Mo02 = Mo04) > Da la (Mo09 = Mo14) = **Da la** • v. 6 colpi: (Mo02 = Mo04 = Mo09) > colpi; (Mo14) = **colpi**; • v. 7 lungo uso (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **lung'uso** | esercitata (Mo09) > essercitata (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **essercitata** | Arciera (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Arciera**, • v. 8 sà (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **sa** • v. 9 erra: (Mo09) > erra; (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **erra**; • v. 10 saetta (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **saeta** • v. 11 a lei (Mo02 = Mo04) > à lei (Mo09 = Mo14) = **à lei** | a terra (Mo02 = Mo04) > à terra (Mo09 = Mo14) = **à terra** • v. 12 Ma (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Mà** • 13 offende. (Mo02 = ? Mo04 = Mo14) > offende, (Mo09) → **offende** • v. 14 oggetto (Mo09) > oggetti (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **oggetti** | a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) → **à**

Secondo la mitologia greco-romana e la rappresentazione classica, la personificazione della Morte è solitamente ritratta al maschile e accompagnata, oltre che dalla presenza del fratello Sonno, da attributi quali le ali, una torchia girata (simbolo del tempo), una farfalla o un Papavero; nel caso invece venga ritratto come un adulto, la Morte è sovente armata di spada. Fin dalla letteratura greca (Omero, Esiodo, Euripide) la Morte è sempre stata accompagnata da queste caratteristiche, riscuotendo un notevole consenso di pubblico. Nel corso del Medioevo, dilaga con sempre maggior popolarità il tema letterario e insieme quello iconografico del trionfo della Morte: autori come Petrarca, Antonio Tebaldeo, Serafino Aquilano contribuiscono ad accrescere la fama e la risonanza di questo filone già largamente diffuso. Ben presto, grazie ai vari (e illustri) contributi, il *topos* della Morte diventa un luogo piuttosto comune per la poesia (a prescindere dal tipo di specializzazione), cristallizzandosi in specifiche peculiarità imprescindibili: il suo rapporto con Amore, col quale si trova a scambiare spesso le armi senza saperlo (la faretra e le frecce o la spada), i nuovi attributi quali la veste quasi sempre nera e le insegne lugubri e tetre (oltre al cambio di sesso), il carattere di imponderabilità e imprevedibilità nel colpire le vittime, siano essi giovani o anziani.

Forte di una tradizione ricca di modelli e di fonti, Marino decide di sviluppare a sua volta questa tematica, non senza apportare personali modifiche alla struttura generale: viene quindi introdotto un nuovo particolare, la giovinezza, e con essa la fallibilità della Morte. La prima quartina e i primi versi della seconda raccontano dei tentativi condotti per familiarizzare con i nuovi strumenti del mestiere: paradossalmente, nonostante il carattere demoniaco (da intendere in senso etimologico), la Morte fatica a maneggiare con disinvoltura *l'arme possenti*; il risultato che ne consegue è quello di una figura svestita della solita rappresentazione lugubre e funerea, arricchita invece di umanità. Per prendere confidenza con arco e frecce serve tempo ed esercizio e l'umana Morte mariniana, cimentandosi nei primi tentativi di maneggiare *l'arme*, fallisce goffamente, provocando nel lettore un misto di tenerezza e ironia. Ma è sotto l'apparente veste sarcastica che si cela il vero dramma umano, il vero sconcertante destino che trasforma i *viventi* (si noti la sprezzante sineddoche) in pedine, come se fossero bersagli mobili, sui quali la Morte deve esercitarsi. La pratica, anche in questo caso, rende perfetti e l'inesperienza viene presto compensata da un lungo esercizio, con un *lung'uso*, che garantisce una dimestichezza più raffinata, tanto precisa quanto fatalmente mortale.

Ricostruire i precisi modelli che sottostanno alla composizione di questo sonetto può essere problematico dal momento che, oltre a qualche accostamento evidente, Marino

sembra sperimentare qualcosa di completamente nuovo. Tuttavia, la tradizione della figurazione della Morte vanta una prosperità poetica tanto unica da rendere impossibile che Marino non vi attinto: in questa sede, si cercherà di cogliere le sotterranee fonti e i taciti modelli d'ispirazione ai quali il poeta può essersi, silenziosamente, appellato.

Il primo esempio individuabile è la dittologica sinonimica al verso 2 che richiama un preciso passo della *Gerusalemme liberata*, quello in cui Armida, giunta al campo cristiano e congedata da Goffredo (vanamente sedotto) dopo un breve colloquio, ricorre alle sue potenti arti femminili per guadagnarsi la protezione che stava cercando: facendosi vedere ad un tempo impaurita e addolorata, fingendo di piangere per poi farsi coraggio da sola, mettendo in mostra il proprio carattere stoico ormai disilluso, attira su di sé l'attenzione degli astanti che, impietositi dalla sua condizione e irretiti da tale bellezza, cadono nella trappola di Amore¹. L'ambiguo comportamento della maga travia, *in-forsando* continuamente *ogni suo stato*, al punto che i soldati decidono di seguirla:

Fra sì contrarie tempre, in ghiaccio e in foco,
in riso e in pianto, e fra paura e spene,
inforsa ogni suo stato; e di lor gioco
l'ingannatrice donna a prender viene;
e s'alcun mai con suon tremante e fioco
osa, parlando, d'accennar sue pene,
finge, quasi in amor *rozza e inesperta*,
non vedere l'alma ne' suoi detti aperta².

Armida finge (la sua esperienza in campo erotico è troppo piena di malizia per essere impacciata come Tasso describe) mentre la Morte di Marino no: a prescindere però dalle intenzioni di ognuna, i due aggettivi tratteggiano una condizione analoga, l'inesperienza dell'una in fatto di amore, dell'altra in fatto di *ferir i viventi*.

Dai primi versi del componimento viene sottolineata un'altra importante informazione: la presenza della Morte e, di conseguenza, la necessità del suo agire sono volute da Dio. È infatti *la divina man* che porge *l'arme possenti*, lontano ricordo di uno strambotto di Serafino Aquilano il quale, però, attribuiva le stesse *possenti e lucide arme*³ ad Amore, notoriamente considerato un amico-nemico della Morte. Può sembrare labile la connessione fra l'Aquilano e Marino, ma ad un esame più approfondito, questo collegamento ha una sua verosimile *raison d'être*: bisogna infatti considerare che il poeta abruzzese ha alle spalle una ben consolidata fama su questo tema, sia nelle *Rime* che ne-

¹ Tasso describe con precisione il comportamento di Armida nel campo cristiano: «Stassi talvolta ella in disparte alquanto, / e'l volto e gli atti suoi compone e finge / quasi dogliosa; e in fin su gli occhi il pianto / tragge sovente, e poi dentro il respinge: / e con quest'arti a lagrimar in tanto / seco mill'alme semplicette astringe; e in foco di pietà strali d'amore / temprà, onde pèra a sì fort'arme il core» (BONFIGLI 1930, canto IV, ottava 90, p. 91).

² BONFIGLI 1930, canto IV, ottava 93, p. 92.

³ «Ahy, crudo Amor, ormai che puo' tu farmi? / Ché tanto da tuo colpi io vengo meno! / Ma se hai così possente e lucide armi, / a tua imica a che non metti el freno?» (ROSSI 2002, p. 253, numero 193, vv. 1-4).

gli *Strambotti*. Non solo non si deve dimenticare che l'Aquilano, durante i primi anni della sua formazione, soggiorna sia a Napoli presso il conte di Potenza, Antonio da Guevara, sia a Roma, presso il cardinale Ascanio Sforza; sono gli stessi luoghi che caratterizzano il formarsi poetico di Marino che, nato a Napoli e battezzato nella locale Accademia degli Svegliati, si trasferisce (a 31 anni) a Roma. Inoltre, come appunta Carlo Dionisotti, «nessuno che abbia una qualche pratica della situazione in quell'età, in Italia nonché in Francia, può stupirsi che il punto d'arrivo [della letteratura] sia riconosciuto in Serafino anziché nel Magnifico o in Poliziano. Serafino vuol dire una scuola, una moda, e sotto il suo nome una selva di rime non sue»¹. La preponderanza della figura dell'Aquilano è fuori discussione e la sua assunzione a modello non appare per nulla insensata: la sua statura di caposcuola gli assicura una posizione autoritaria nella pratica, in generale, della poesia e, nello specifico, di questa tematica. Anche l'accostamento della Morte alla guerra è un contributo riconducibile al poeta abruzzese, sul quale però non può vantare la paternità, visto che la suggestione affonda le sue radici in anni precedenti, quelli della stesura del *Canzoniere* petrarchesco². A differenza, dei precedenti, Marino decide di abolire ogni mezzo termine, ogni perifrasi: la sua Morte non conduce una guerra, è lei stessa guerra, è una *Guerrera*. Anche in questo frangente, la rappresentazione mariniana si libera dai vincoli per tratteggiare i caratteri che più attirano la sua inventiva: la Morte non è più quella presenza tetra che deprime, non è più quell'entità di cui si auspica e supplica il sopraggiungere per porre fine alle pene inflitte da Amore, ma - carica di umanità e di dinamismo - è una figura forte, combattiva, guerriera, una vera e propria Amazzone.

Un'altra peculiarità che, oltre a sottolinearne il carattere umano, è proprietà esclusiva di questa creazione di Marino è il fallimento: la conoscenza arriva col tempo e anche in questo contesto non si fa nessun'eccezione. Appena impugnate le armi, infatti, la giovane divinità (*in quell'età primera*) è incapace di assestare un colpo deciso e realmente mortale, tanto che *raro allhor cadean le genti / sotto i suoi colpi*. Al contrario, Petrarca, nel *Triumphus Mortis*, descrive l'apparizione della Morte secondo i canoni più classici («quando vidi una insegna oscura e trista; / ed una donna involta in veste negra»³), aggiungendo che di genti ne ha uccise tante:

Io ò condotto al fin la gente greca
e la troiana, a l'ultimo i Romani,
con la mia spada, la qual punge e seca,

¹ DIONISOTTI 2008, vol. I, *Amore e Morte*, p. 272.

² *Canzoniere*, CCLXXIV (*Datemi pace, o duri miei pensieri*), vv. 2-3: «non basta ben ch'Amore, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno e 'n su le porte»; CCLXXII (*La vita fugge, e non s'arresta una hora*), vv. 2-4: «et la morte vien dietro a gran giornate, / et le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora».

³ PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Mortis*, p. 274, vv. 30-31.

e popoli altri, barbareschi e strani¹.

La situazione è completamente diversa, così come i motivi che i due poeti vogliono mettere in risalto, ma è altamente probabile che Marino, al momento dell'ideazione del sonetto, avesse, se non proprio a portata di mano, quantomeno presente il *Triumphus Mortis* di Petrarca, col quale si istituisce un paragone a contrasto, inaugurando un confronto puramente letterario: si tratta di una rivendicazione di originalità. Il poeta napoletano sfrutta il lessico per creare qualcosa di nuovo, utilizza le immagini diventate topiche nel corso del tempo per dare vita a immagini ancora sconosciute (che, peraltro, non hanno niente da invidiare ai modelli della tradizione) e ugualmente ben costruite, reclama a gran voce la palma poetica, meravigliandosi in prima persona di quei nuovi risultati poetici che, nonostante la presenza di mezzi idonei, hanno tardato ad arrivare.

La condizione di inesperienza è però destinata a cambiare in breve: la concitazione del secondo emistichio del verso 6 (*hor non è più, qual'era*) scandisce con cadenza ritmata la mutata situazione: il ritmo si fa più accelerato, gli iperbati assumono forme più ritardanti (il verbo della subordinata causale ai versi 7-8 si trova al verso 8), gli *enjambement* diventano più agitati e nervosi (*scende-la saeta² mortal, carico-d'anni, il varco-fanciul*). La struttura della sintassi eguaglia l'eccitazione del messaggio: da quando è diventata *essercitata Arciera*, la Morte è maestra nel destreggiarsi con le frecce *aspre, e pungenti* (accostamento piuttosto sfruttato e che è riscontrabile in Tasso, Francesco Bolognetti, Agnolo Firenzuola, Antonio Tebaldeo e in Marino stesso). Ormai sbagliare è solo un lontano problema e ora *avien che non erra*: al verso 9 l'assunto si fa canonico e viene rispolverata una delle peculiarità tanto deprecate e temute, l'imponderabilità della Morte. A lei è riservata la croce (per gli umani) e la delizia (per lei) di scegliere chi colpire e l'ormai perfetta precisione dei suoi colpi non trova ostacoli: scaglia veloci dardi che possono trafiggere sia uomini a lei già vicini per l'età avanzata, sia bambini non ancora nati. La crudeltà dell'immagine con cui Marino dipinge la Morte farsi strada *nel sen materno aprendo il varco* evidenzia il suo volere imprevedibile e, soprattutto, incontrastabile; è una descrizione brusca, dolorosa, che non lascia via di scampo. La Morte può sopraggiungere anche laddove la vita non è ancora del tutto iniziata e non c'è alcun modo per poterla fermare.

Tuttavia, non sempre l'avvento della Morte è visto sotto una cattiva luce: dipende tutto dall'opera che si prende in considerazione e in base a quella cambia l'angolazione dalla

¹ PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Mortis*, p. 276, vv. 40-43.

² Mi sembra che la scelta di scrivere *saeta* e non *saetta*, privilegiando la forma scempia nell'ultima edizione rispetto a tutte le precedenti, risponda ad un preciso intento stilistico: la prima forma infatti conferisce al testo una velocità rispondente al ritmo dalle concitate inarcature, conferendo a tutto il verso un ritmo più serrato e indirizzato verso la sua fine. Confrontando il testo con le altre opere del Marino risulta, infatti, che *saete* compaia solo in questa sede, mentre in tutte le altre si prediletta la forma geminata, *saette* (*Adone*: 59 corrispondenze; *La Galeria*: 12; le altre sezioni delle *Rime*: 4).

quale si ragiona su questo tema. Positività e negatività sono dunque giudizi soggettivi che si svincolano dalla più caratteristica descrizione della divinità (per esempio, Petrarca anche se nel *Triumphus Mortis* descrive la Morte come lugubre e tetra, in alcuni passi del *Canzoniere* ne invoca il sopraggiungere, vedendola come un porto sicuro, la fine di tutti i tormenti d'Amore): come si è visto Marino decide di descrivere senza particolari inflessioni la morte dell'*huom carico / d'anni*, ma di inasprire i toni quando si passa a parlare del bambino non ancora nato; dal canto suo, Petrarca, nel *Triumphus Temporis*, inverte completamente la situazione, percependo come dolorosa la fine dell'anziano che è stato costretto a dover vivere una lunga vita e invidiando la prematura scomparsa dei bambini che, addirittura, vengono detti *già felici morti in fasce*:

cieca [= la gente], che sempre al vento si trastulla
e pur di false opinion si pasce,
lodando più il morir vecchio che 'n culla.
Quanti son già felici morti in fasce!
Quanti miseri in ultima vecchiezza!
Alcun dice: - Beato chi non nasce. -
Ma per la turba a' grandi errori avezza
dopo la lunga età sia 'l nome chiaro:
che è questo però che sì s'apprezza?¹.

Questo ragionamento, che occupa sicuramente buona parte nella composizione del sonetto, introduce direttamente all'ultimo verso, alla constatazione finale che, ritornando a parlare dell'uomo, contiene il vero e proprio insegnamento. Superata la parte dedicata all'estro poetico, Marino si riallaccia alla tradizione accodandosi all'idea della Morte che si sviluppa già nel Medioevo e, più che nelle opere poetiche, nell'iconografia. Il *Trionfo della Morte* rappresenta plasticamente come gli uomini siano tutti ugualmente sottoposti al suo dominio, dai più ricchi ai più poveri, dai più colti ai più illetterati, dai più anziani ai più giovani. L'evento della morte è l'unica certezza della vita e incarna la forza più democratica che esista, dal momento che tutti gli uomini sono *fragili oggetti a sì fort'arco*. Il patetismo della chiusa finale è ulteriormente accresciuto dall'invocazione riflessa: *O noi*; il tono si fa duro ma allo stesso tempo sconsolato, impotente e consapevole dell'impossibilità di sovvertire le leggi immutabili che hanno voluto la presenza della morte. L'*o noi* è rassegnazione, è invito alla sopportazione, è incoraggiamento a far forza ciò che lega tutti i mortali, sull'uguaglianza che ci tiene insieme, anche nell'ultimo passo.

¹ PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Temporis*, pp. 500-502, vv. 133-141.

Il ciclo di Roma

Buona parte della sezione delle *Rime Morali* è occupata dal ciclo dedicato a Roma che si estende dall'ottavo all'undicesimo sonetto. Come per tutte le rime di Marino, è difficile attribuire una datazione a questi componimenti, ma è comunque possibile azzardare qualche ipotesi. Le date sulle quali bisogna ragionare sono: il 1600 (nei mesi di ottobre-novembre), anno in cui Marino si trasferisce nella Città Eterna; fine 1601-1602, periodo durante il quale il poeta affronta il viaggio che lo porterà a Venezia a stampare l'*editio princeps* delle *Rime*; infine il 1603, quando il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del Pontefice Clemente VIII Aldobrandini, accoglie al suo servizio la nuova promessa nascente della poesia italiana. Questa breve cronistoria fornisce un quadro abbastanza chiaro, ma ancora troppo vago: analizzando gli spostamenti durante gli anni, bisogna concludere che il presente *quadrivium* dedicato a Roma sia stato composto fra la fine del 1600 e la fine del 1601 - questa ipotesi, tuttavia, delinea uno spazio temporale ancora troppo largo e che può essere ulteriormente ristretto. Dalla prima lirica (*Roma, cade-sti, è ver: già le famose*), si apprendono due notizie decisive per la collocazione: la prima è che alla guida dell'Urbe «siede [...] non rio Tiranno, e fero / ma chi dolce su l'alme ha scettro eterno»; la seconda riguarda la non rosea situazione contingente della città, incolpata di essere la causa del suo stesso declino («per te stessa cadesti a terra spinta»); a questo si aggiunge la condizione di decadenza morale della quale sono accusati i *moderni figli* di Roma, nei quali non si scorge alcuna traccia del valore antico.

Dalle informazioni che si evincono dai sonetti si ricavano notizie circa il contesto storico fondamentale per ricostruire la datazione della sezione: innanzitutto sappiamo che Roma si trova in un momento delicato della sua storia sia in senso negativo (per via della caduta che, analizzando il nono componimento, si attribuirà all'azione congiunta del Sacco della città del 1527 e della sconfitta ideologica e di credibilità inferta dalla Riforma Protestante¹) sia in senso positivo («ma sorta, ecco ti veggio») grazie all'apertura del Giubileo nel 1600; sulla scia di questa contestualizzazione, bisogna assumere che l'identità del *non rio Tiranno* sia da ricondurre a quella del Papa Clemente VIII (le cui

¹ Come si legge nel nono sonetto, la responsabilità della caduta di Roma è da attribuire a Roma stessa ed entrambi questi avvenimenti, il sacco e la Riforma Protestante, sono riconducibili alla scarsa attenzione dell'Urbe: il primo sarebbe stato causato da una politica di governo poco efficace del Pontefice e la seconda dal disinteresse della Chiesa nei confronti del dilagante lassismo della vita religiosa.

motivazioni verranno più dettagliatamente discusse nel commento del sonetto); e infine, perché Marino potesse scrivere *ti veggio o miro & ammiro* (decimo sonetto), doveva essere presente in Roma in occasione dell'Anno Santo, inaugurato dal Pontefice con la bolla *Cum sancti Jubilaei* il 31 dicembre 1599 e chiuso ufficialmente il 13 gennaio del 1601. È quindi necessario ammettere che il poeta fosse a Roma *prima* del suo ufficiale trasferimento fra i mesi di ottobre e novembre, probabilmente nei primi mesi del 1600. Le biografie su Marino supportano questo fatto e Baiacca, infatti, scrive a proposito della conoscenza che lega Marino a Gasparo Salviano:

«Gasparo Salviano uomo virtuoso amico di monsignor Crescenzo, [...], aveva già conosciuto il Marino quando egli capitò in Roma di subito passaggio in casa del Cardinal Ascanio Colonna, che onorando in lui la virtù amorevolmente l'accolse»¹.

Rivelatore è il «quando egli *capitò* in Roma *di subito passaggio* in casa del Cardinal»: la notizia è attestata e grazie a questa conferma si può restringere il presente campo d'indagine. Marino si trova a Roma, prima di ottobre ma sempre nel 1600, il suo viaggio è *subito* (improvviso) e non programmato tanto che *capitò* nella città, in questo periodo viene aperto il Giubileo, avente una enorme rilevanza a livello di pellegrinaggi. La conclusione è che il Nostro deve essere stato nell'Urbe nei primi mesi del 1600 in occasione dell'Anno Santo. Inoltre vi sono altre indicazioni che permettono di circostanziare ancora di più l'arco temporale della stesura del ciclo. Il Cardinale Ascanio Colonna che, stando alle fonti, Marino conobbe a casa di Gaspare Salviani, ha in animo di abbandonare la città laziale già dal dicembre del 1599, mettendo in pratica il progetto il 29 settembre dell'anno successivo, in occasione della morte di un congiunto, per recarsi in Spagna alla corte di Felipe III². Ancora: le biografie confermano che il viaggio che porta Marino a Roma si estende fino a Loreto, nelle Marche, per poi concludersi bruscamente nel mese di agosto, quando viene ridotto nuovamente in carcere a Napoli³. La permanenza nell'Urbe si potrebbe quindi situare fra l'inizio del 1600, intorno ai mesi di gennaio e febbraio, e l'aprile, quando inizia la seconda parte del viaggio che terminerà nella città marchigiana, dalla quale sarà ricondotto nella terra natale.

¹ CARMINATI 2011, pp. 82-83.

² F. PETRUCCI, *Ascanio Colonna*, in DBI, XXVII, p. 277: «Maturava intanto nell'animo del Colonna, che il 19 dicembre 1599 era passato al titolo di S. Pudenziana, la convinzione che il suo talento non fosse abbastanza apprezzato e utilizzato a Roma e che egli avrebbe potuto ottenere dalla casa di Spagna, di cui era stato sempre devoto, qualche riconoscimento. Intendeva perciò lasciare l'Urbe e portarsi alla corte di Filippo III e l'occasione per farlo gli fu porta dalla morte prematura di un cognato, l'almirante di Castiglia. Ottenuta la licenza da Clemente VIII, che concedendogliela con riluttanza gli raccomandò di avere cura del suo onore e di quello del Sacro Collegio in una nazione superba come la Spagna, il Colonna [...] si pose in viaggio il 29 settembre 1600».

³ A. MARTINI, *Giovan Battista Marino*, in DBI, LXX, 2008, p. 519: «Il primo contatto con Roma fu favorito da un viaggio per il giubileo del 1600, che lo [Marino] spinse sino a Loreto. Dopo l'agosto, a Napoli, fu ricacciato in carcere per falsificazione di atti a favore del giovane nobile Marcantonio D'Alessandro, accusato di omicidio e poi giustiziato in quello stesso anno».

Limitare ancora di più il lasso di tempo per individuare la data sarebbe una ricostruzione, ad oggi, impossibile: ciò che si può dare per appurato¹ è la presenza di Marino al Giubileo del quale, a mio avviso, si possono rintracciare piccoli riferimenti chiarificatori all'interno dell'ottavo sonetto. Tralasciando il tempo presente del *ti veggio* che potrebbe alludere al punto di vista del poeta che, partecipe ai festeggiamenti, può constatare di persona la condizione del *sorta*, altro possibile rimando alla grandiosa celebrazione cui è affidato il compito di risollevare le sorti di Roma e della Chiesa, mi sembra particolarmente rimarchevole che Marino abbia deciso di presentare al lettore un non meglio identificato *peregrino* che si aggira fra le rovine del passato romano. Questo potrebbe alludere sia al poeta che, pellegrino, osserva per la prima volta e con animo *dolente* l'incuria alla quale è abbandonata l'eredità delle epoche trascorse, sia ad un anonimo pellegrino, ad un forestiero che, in occasione del Giubileo, visita anch'egli Roma per la prima volta e resta tristemente deluso dalle condizioni in cui versano le memorie di una città che un tempo era chiamata *caput mundi*. Le notizie circa i preparativi di questa cerimonia rituale confermano la vastissima risonanza, tanto da richiamare nella Città Eterna circa tre milioni di pellegrini, per i quali vennero avviate imponenti opere di accoglienza e di ospitalità²:

«Il Giubileo del 1600 aprì la serie degli otto giubilei che si succedettero regolarmente ogni 25 anni, come stabilito dai papi precedenti. Fu Clemente VIII, eletto Papa nel 1592, a gestire il primo Giubileo del nuovo secolo. Nell'insieme dei giubilei del 1600 prevalse l'elemento decorativo, anche sfarzoso e ricco di esteriorità coreografica, proprio dell'epoca barocca, tanto che alcuni studiosi li indicano co-

¹ Per quanto siano improvvisi e godano di scarsa documentazione, gli spostamenti di Marino vengono registrati da diverse fonti, molte delle quali attestano la veridicità del viaggio a Roma in occasione del Giubileo del 1600. Primo fra tutti, Francesco Chiaro, curatore di una vita di Marino pubblicata nel 1632 insieme all'edizione de *La strage de gl'Innocenti* a Napoli: «Costui [Salviani] aveva conosciuto il Marino un'altra volta quando andò in Roma l'anno santo, e da Roma alla volta di Loreto col suddetto principe [di Conca]» (CHIARO 1632, p. 18). Successivamente, a riprova dell'esattezza dell'informazione, Giacomo Camola, altro biografo mariniano che cura un breve racconto della vita del poeta in calce all'edizione de *La strage de gl'Innocenti*, travisa quanto scritto da Baiacca e scrive: «Parea che la fortuna, pentita di haverlo oppresso, volgesse la sua ruota in contrario, e volesse dall'infimo al colmo sollevarlo; quando di nuovo improvvisamente abbattendolo, in sì fatti travagli lo ravvolse, ch'egli al fine giudicò suo meglio, abbandonar la Patria, e venire a Roma, dal cui Cielo forte men grave, e men noiosa si prometteva. Egli adunque pervenne in Roma, mentre sedeva nella sedia di Piero, al governo della Chiesa, Clemente 8, sommo Pontefice, e da principio fu benignamente accolto dal Cardinale Ascanio, disceso dalla gloriosa prosapia de' Colonesi, alla cui antica grandezza suola in ogni occorrenza appoggiarsi la combattuta, e stanca virtù. Nella Corte di questo Principe contrasse amicitia con Gasparo Salviani, Gentiluomo molto ufficioso, e di maniere onorate» (CAMOLA 1633, p.). Infine, in Angelo Borzelli, definito di RUSSO 2008 «strumento essenziale» (p. 17), si trova: «In occasione del Giubileo decretato da Clemente VIII il 19 Marzo del 1599 e cominciato il 31 Dicembre, il Marino fu a Roma e poscia a Loreto, come si solea, col Principe do Conca, senza dubbio ospitato dal Cardinal Colonna» (BORZELLI 1925, p. 47).

² Oltre alle imposizioni di non maggiorare i prezzi in occasione di tale evento, il Pontefice si impegnò attivamente all'accoglienza dei pellegrini: ogni giorno ospitava alla sua mensa dodici poveri e li serviva personalmente, lavando loro i piedi e confessandoli.

me i “giubilei barocchi”. In occasione dei Giubilei Roma divenne infatti il teatro religioso del mondo»¹.

E ancora:

«Tra i provvedimenti presi dal Papa, oltre alla costruzione di alcune nuove strade, fu la pulizia settimanale delle stesse. Particolarmente generosa era l'elemosina del Papa, che si realizzava in maniere diverse. [...] Clemente VIII riservò uguali cure anche all'antica sede Papale. Nella basilica del Laterano furono iniziati lavori fin dal 1592 affidati a della Porta, [...], e al d'Arpino. Sul grande altare del Sacramento che si trovava in fondo, a sud della navata di crociera, fu collocata una delle più antiche reliquie della chiesa, la presunta tavola dell'Ultima Cena»².

Quello che scaturisce da queste testimonianze è il carattere estremamente fastoso e lussuoso: gli interventi del Pontefice si riversano a pioggia sulla città, non solo per la restaurazione delle strade e delle chiese, ma anche per le elemosine elargite con tanta generosità e munificenza ai pellegrini e agli ospedali, per la concessione dell'indulgenza, per l'organizzazione scrupolosa cui Clemente VIII obbliga i vescovi, sollecitandoli con il breve apostolico intitolato *Tempus acceptabile* a occuparsi delle pellegrinaggi. L'imperativo vigente era quello di rilanciare l'immagine della città e in particolar modo della Chiesa, accusata così duramente dalla Riforma Protestante di operare in virtù del suo esclusivo interesse.

Giunse così a Roma un numero impressionante di visitatori (circa tre milioni, per una città che normalmente contava 110.000 abitanti) fra i quali dobbiamo immaginare lo stesso Marino che, affascinato dall'eleganza e dalla ricchezza dell'Urbe, inizierebbe a scrivere i sonetti del ciclo. Il Giubileo sancisce la rinascita della città, reduce stremata dalle calamità degli anni precedenti, e il poeta vede nel pontificato dell'Aldobrandini un ritorno alla vita (*ma sorta, ecco ti veggio*, sonetto ottavo). Non sappiamo se durante questa prima permanenza il poeta abbia steso tutti e quattro i componimenti del ciclo; quello che è certo è che la prima suggestione circa questo argomento, consumatasi in pochissimi mesi, ha occasione di rinvenirsi e affinarsi dal secondo soggiorno nell'Urbe, dall'ottobre-novembre del 1600 fino a qualche giorno prima dell'edizione della stampa veneziana del 1602.

¹ GROSSI (2000), *Il Giubileo viaggio nella storia, 1600 il secolo dei Giubilei*, in *Il giornale del pellegrino* numero 13 (16 giugno 2000).

² PALUMBO 1999, p. 206.

Roma, cadesti, è ver: già le famose

Marino ragiona sulla caduta di Roma, esaminando le reliquie del passato che il tempo ha “risparmiato” durante il suo scorrere. Si notino i due iperbati che occupano interamente le due quartine (entrambe hanno il verbo della reggente nell’ultimo verso della stanza). Il passaggio al discorso (avversativo rispetto alla situazione presentata) della terzina è fortemente marcato dalla presenza dell’avverbio ma. Il sonetto, primo di un intero ciclo dedicato alla storia di Roma, presenta un’architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 ROMA, cadesti, è ver: già le famose
Pompe del Tebro, e 'l gran nome Latino,
E le glorie di Marte, e di Quirino
- 4 Co' denti eterni il Re de gli anni ha rose.
Te per le tombe, e le ruine herbose
Invan cerca dolente il peregrino,
Che di Celio le roche, e d'Aventino
- 8 Giaccion tra l'herbe, e 'n se medesme ascose.
Ma sorta, ecco ti veggio, & al governo
Siede di te non rio Tiranno, e fero,
Ma chi dolce su l'alme ha scettro eterno.
- 12 Reggesti il fren de l'Universo intero,
Hor del Ciel trionfante, e del'Inferno
Fatto hai con Dio commune il sommo impero.

v. 2 Pompe, (Mo09) > Pompe (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **Pompe** • v. 4 Re (Mo09) > Rè (Mo014 = Mo02 = Mo04) → **Rè** | degli (Mo02 = Mo04) > de gli (Mo09 = Mo14) = **de gli** • v. 6 in van (Mo09) > invan (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **invan** • v. 7 rocche (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **roche** • v. 8 l'herba, (Mo02 = Mo04) > l'herba (Mo09) > l'herbe, (Mo14) = **l'herbe**, | e se (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **e'n se** | ascose, (Mo09) > ascose. (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **ascose**. • v. 9 sorta (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **sorta**, | veggio (Mo09) > veggio, (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **veggio**, • v. 11 su (Mo02) > sù (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **sù** | scetro (Mo02 = Mo04) > scettro (Mo09 = Mo14) = **scettro** | eterno, (Mo09) > eterno: (Mo14) → **eterno**. • v. 12 del' (Mo02 = Mo04 = Mo09) > de l' (Mo14) = **de l'** • v. 13 de l' (Mo09 = Mo14) → **del'** | inferno (Mo02 = Mo04) > Inferno (Mo09 = Mo14) = **Inferno** • v. 14 comune (Mo09) > commune (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **commune**

Il sonetto apre il ciclo dedicato a Roma: come già ipotizzato, la stesura di questo componimento potrebbe risalire alla prima permanenza di Marino nella città (nei mesi compresi fra la fine di gennaio e aprile), in occasione del XII Giubileo della Chiesa Cattolica. L'argomento che, dalla presente composizione, si sviluppa in tutto il *quadrivium* è di ispirazione petrarchesca, sull'esempio di alcuni *fragmenta* del *Canzoniere*: questi, interamente imbevuti di un'ispirazione politico-storica, costituiscono la produzione civile di Petrarca che testimonia l'evolversi dell'ideologia, delle riflessioni e delle considerazioni che dal 1347, anno del colpo di stato a Roma per opera di Cola di Rienzo, caratterizzano il radicale cambio di posizione¹. Marino, seguendo l'esempio del modello, riesce a trovare il giusto piano di giunzione fra un atteggiamento di stampo morale, mantenendo fede alla più generale architettura della raccolta, ed un non trascurabile risvolto politico, non estraneo a picchi di sconsolata invettiva. L'intento edificante passa tuttavia in secondo piano, riducendosi a qualche lapidaria sentenza sempre veicolata dalla portata più propriamente politica, mai però troppo ingombrante (a titolo di esempio, in *Tante reliquie tue cadute, e sparse*, al verso 10: «ne' moderni tuoi figli orma [della gloria antica] non scorge»).

La delusione che aleggia nell'animo di Petrarca di fronte al fallimento dell'ideale repubblicano è la stessa di Marino, che descrive la visione di una Roma desolata e distrutta da un secolo di difficoltà e problemi: le due quartine del sonetto sono cariche di angoscia e tristezza per una città che, così duramente caduta, si vede privata anche del vanto delle glorie passate. Il XVI è, infatti, un secolo duro per l'Urbe che deve trovare soluzione all'insanabile povertà dei suoi abitanti, facendo fronte alle continue esplosioni di pestilenze (conseguenze delle dilaganti carestie), agli attacchi della Riforma Protestante (dal 1517) ai danni della credibilità della Chiesa, alle vessanti guerre che culminano con il disastroso Sacco di Roma (1527) e con l'invasione dei Lanzichenecchi, soldati mercenari portatori di malattie. Tutta questa situazione si trova racchiusa nel *cadesti*, il cui tono e tempo verbale sono tanto spiazzanti quanto tristemente veri. Lo scenario descritto tratteggia le tragiche condizioni di una città che non solo viene privata del futuro, ma anche del passato: le *famose / pompe del Tebro* si avviano verso il medesimo declino del *gran nome Latino*, le *glorie di Marte* e quelle di *Quirino*. A questo contesto

¹ Da un entusiasmo infuocato per Cola di Rienzo, Petrarca muta il proprio atteggiamento in seguito alle dimostrazioni di incapacità politica dimostrate dal neo-tribuno della plebe che, dopo nemmeno otto mesi di governo, decide di abdicare: il fallimento della resurrezione della Repubblica Romana colpisce Petrarca molto duramente tanto che la disillusione del sogno "repubblicano" sancirà un avvicinamento alle possibilità di una restaurazione imperiale.

si aggiunge l'azione demolitrice del Tempo, definito il *Re de gli anni*, che ha roso con i suoi eterni denti (la tematica dei *denti* richiama il quarto sonetto) il passato di una fiera civiltà. La patina è classicheggiante, così come il modello: Petrarca si conferma l'antecedente fondamentale sotto tutti i punti di vista, prima di tutto per la tematica del carattere deleterio del tempo. Marino attinge a piene mani a svariati passi della sua produzione, a cominciare dalle *pompe del Tebro* che richiamano i versi del *Triumphus Temporis* il quale, ai versi 108-113, recita:

quanti sul Xantho, e quanti in val di *Tebro*!
 Un dubbio hiberno, instabile sereno,
 è vostra fama, e poca nebbia il rompe,
 e 'l gran tempo a' gran nomi è gran veneno.
 Passano vostre grandeze e vostre *pompe*,
 passan le signorie, e passano i regni¹.

Il *gran nome Latino* mariniano si rifà al *Canzoniere* (X), in cui Petrarca, rivolgendosi a Giacomo Colonna, lo definisce il solido appoggio su cui basare le future glorie italiane:

Gloriosa columna in cui s'appoggia
 nostra speranza e 'l *gran nome latino*,
 ch'ancor non torse del vero camino
 l'ira di Giove per ventosa pioggia².

La prima quartina si chiude con una cruda constatazione: le grandi vittorie e i vanti che il popolo romano (indicato per sineddoche dalle divinità di Marte e Quirino) aveva accumulati nel corso dei secoli sono andati perduti, erosi dallo scorrere del tempo, chiamato con formale solennità il *Re de gli anni*.

Questi due elementi (il passato di Roma e lo scorrere del tempo) ritornano anche nell'*Adone*: insieme all'ottava 58 di *Adone* X, già citata nel commento del quarto sonetto della raccolta, in cui i *denti* (definiti *eterni*) si arricchiscono di una dittologia il cui primo membro richiama da vicino il presente sonetto («di duro acciaio ha temprati i *denti*, / infrangibili, *eterni*, adamantini; / de le torri superbe ed eminenti / *rode* e rompe con questi i sassi alpini»³), Marino riutilizza il presente componimento, dividendone i riferimenti e disseminandoli nelle nove ottave che compongono il discorso di Minerva. Il XX dell'*Adone*⁴ accoglie, quindi, una serie di riferimenti: i *denti*, questa volta fatti di diamanti e applicati ad un elmo simile al teschio di un orso (ottava 371); il *Tebro* definito *altero in nobil gara*, citato come avversario del *Reno minor* (ottava 372); la *gloria* dei colli (che nel sonetto compaiono nella seconda quartina, chiamati per nome, *Celio* e *A-ventino*) e *Roma felice* ai tempi di quando *fu di mille favelle Imperadrice* (ottava 374); e

¹ PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Temporis*, vv. 108-113, pp. 494-496

² *Canzoniere*, X, vv. 1-4 (SANTAGATA 1996).

³ RUSSO 2013, vol. II, X, ottava, p..

⁴ RUSSO 2013, vol. II, XX, ottave, p..

infine i due numi tutelari della città, Marte e Quirino i quali, nell'ottava 376, vengono associati al *valor latino* (compare la stessa rima del sonetto: *Quirino-latino*):

E 'nsieme, a voi, che da' confini estremi
del nobil Lazio per sì lunghi errori
seco veniste, d'altri pregi e premi
non mancheranno ancora pubblici onori.
Ma se da farvi al crin degni diademi
palme Idume non ha, Parnaso allori,
di sé s'appaghi il *gran valor latino*,
Lumi eterni di *Marte, e di Quirino*¹.

La seconda quartina introduce un tono ed un trasporto di tipo più intimistico, ponendo l'attenzione sull'impatto che le glorie passate hanno sul *peregrino* che, aggirandosi *dolente* nei luoghi dove un tempo sorgeva la forza di Roma, si rende conto dell'impossibilità di soddisfare la sua curiosità, in cerca com'è di un ricordo lontano, perso nelle pieghe del passato. Nulla esclude che nella figura dell'anonomo forestiero si celi l'identità del poeta che, andando a Roma e fantasticando sulle sue grandi ricchezze, rimane deluso dalle reali condizioni in cui versano i relitti del glorioso passato della città. Gli effetti del tempo e dell'incuria umana esibiscono un triste spettacolo contro il quale il visitatore, carico di aspettative, è costretto a scontrarsi. Nelle *tombe*, nelle *ruine herbose* e nelle *roche* dei colli Celio e Aventino su cui riposa la grandezza della Città Eterna, aleggia il disincanto, l'amara presa di coscienza dell'effettivo stato di cose. In questi resti, a mio avviso, è possibile cogliere un'allusione alle tre epoche di Roma, rievocate per sospendere il contesto pregno di tristezza, anche solo per una breve parentesi: quella arcaica è rappresentata dalle *tombe* degli eroi che hanno fornito le solide basi affinché l'Urbe potesse diventare l'impero più forte del mondo (*in primis* campeggia il Sepolcro degli Scipioni, situato sul colle Celio); il periodo repubblicano-imperiale, cui si allude con le *ruine* coperte da un manto erboso, che potrebbero riferirsi alle tante rovine romane che punteggiano i due colli (le Terme di Caracalla e il Tempio del Divo Claudio); infine l'età medievale, ricordata delle *roche* (nell'accezione originale di «fortezze costruite in luogo elevato»), che indicherebbero le tipiche fortificazioni, medievali appunti, delle più importanti famiglie di Roma (la fortezza dei Savelli, situata sul colle Aventino, fatta costruire dalla famiglia negli anni '80 del XIII secolo).

Nell'introduzione al "ciclo di Roma" ho cercato di ricostruire le fasi della stesura di questi quattro componimenti arrivando alla conclusione che la prima ispirazione deve essere maturata in Marino in occasione del suo primo soggiorno nella città, durante il Giubileo: la lirica, infatti, riguarda chiaramente la storia contemporanea. È curioso che Marino abbia deciso di inserire alla fine della prima quartina il filone tematico del tem-

¹ RUSSO 2013, vol. II, XX, ottava 376, p. 2290.

po, lasciando per così dire “scoperta”, senza giustificazione, la seconda quartina, che a sua volta analizza come il passato glorioso di Roma venga abbandonato a sé: l'impressione, almeno personale, che ne deriva è quella di una voluta posposizione dell'argomento della seconda quartina perché non *dovesse* trovare spiegazione nella giustificazione del verso «co' denti eterni il Re de gli anni ha rose». A differenza della descrizione iniziale il cui stato di degrado viene, appunto, spiegato del quarto verso, la seconda descrizione rimane - per così dire - isolata dal contesto: questo isolamento che si immagina voluto mi ha portato a credere l'abbandono delle tombe e lo stato delle rovine non sia dovuto al tempo, ma a qualcosa d'altro. Sembra che Marino voglia guidare l'esegesi del lettore in un senso che tenga conto del contesto in cui il sonetto viene scritto: non sempre, in politica interna, si è osservata la dovuta cura del patrimonio classico e questa quartina designerebbe l'azione di un preciso Pontefice, Sisto V, il quale, vista la sua scarsa devozione, inaugurò una massiccia politica di riutilizzo delle opere antiche in un più ampio quadro di modernizzazione urbanistica, in senso ovviamente cristiano. L'incuria potrebbe quindi, secondo questo ragionamento, riferirsi a questa impostazione di politica ricostruttiva così come potrebbe alludere, molto più semplicemente, ad un contesto interamente letterale il cui scopo sia quello di scuotere le coscienze per far capire quanta ricchezza del passato stia andando alla deriva. Tuttavia, l'uso del termine *peregrino* induce a credere che lo scenario della seconda quartina possa effettivamente riferirsi al disinteresse per il patrimonio classico sotto il pontificato di Peretti: la realtà del pellegrino che si reca a Roma per ammirarne le bellezze è ancora più tangibile considerando la concomitanza del Giubileo, e l'aggettivo *dolente* si erge ad emblema della delusione provata nel vedere un così profondo stato di *iactura*.

La credibilità di questa ipotesi cresce ulteriormente con l'analisi della prima terzina che si apre con un forte *ma* in posizione incipitale, segno di un radicale cambio di situazione: Roma risorge e al suo governo siede *non rio Tiranno, e fero*. Il tono visibilmente differente e la rinata speranza può trovare la sua giustificazione proprio nell'apertura dell'Anno Santo (1600) che corona un lungo percorso di riaffermazione spirituale e di autorità della Chiesa: la controffensiva all'insegna del rinnovamento giocata dalla Controriforma permette un'inversione di marcia radicale che culmina con il rito giubilare inaugurato da Clemente VIII, Papa eletto dopo i brevissimi pontificati di Innocenzo IX (2 mesi), di Gregorio XIV (11 mesi) e di Urbano VIII (13 giorni). La perifrasi *chi dolce su l'alme ha scettro eterno* potrebbe fare riferimento proprio a Ippolito Aldobrandini, eletto Papa nel 1592, che conduce il suo pontificato all'insegna della prudenza, della generosità e della riorganizzazione. Il tempo delle feroci repressioni dei briganti perpetrate dal predecessore Sisto V lasciano il posto ad un attivo impegno riformatore della vita spirituale, economica e urbanistica della Curia, che incoraggia un'intensa politica di

promozione artistica e letteraria. L'avverbio latineggiante *dolce* alluderebbe quindi a questa condotta, che procurò al Pontefice la fama di abile e saggio governante.

L'ultima terzina assume invece i toni di un'esortazione rivolta direttamente a Roma: il verso 12 riprende e chiude quanto iniziato al verso 1, il *cadesti* viene compensato dal *reggesti*. Marino contrappone il passato remoto al presente introdotto da *Hor*: il senso degli ultimi versi rimane però piuttosto incerto. L'ipotesi che a mio avviso risulta più credibile è che con la nuova elezione dell'Aldobrandini al soglio pontificio Roma abbia ricostituito, ripristinandolo, il *sommo impero* con Dio: questa ipotesi trarrebbe forza dal fatto che l'azione condotta dal Papa è interamente volta alla riconciliazione con la vera spiritualità del messaggio cristiano. Clemente VIII rappresenterebbe quindi il *trait d'union* fra il *Ciel trionfante* (aggettivo che qui, secondo la lineare interpretazione, indica la possibilità della beatitudine eterna) e l'Inferno, intesi come le due principali competenze della Chiesa secondo la dottrina del Cattolicesimo (lontana dalla posizione protestante che annulla la funzione mediatrice fra uomo e Dio svolta dal clero). Roma, nella figura del suo sovrano, riacquista dunque la sua posizione di direzione e la sua antica credibilità, grazie anche e soprattutto alle energie profuse dal Papa per attuare una reale ed effettiva riforma ecclesiastica. Marino, per l'ideazione di questo ultimo segmento, si è certamente servito dell'opera di un letterato abruzzese conosciutissimo nel Cinque e Seicento, sia per la sua importanza di poeta che per quella di matematico-astronomo: Cecco d'Ascoli. Il passo mariniano in questione si appropria dell'*incipit* del capitolo XIV de *L'Acerba*, *capitulum de superbia contra romanos*:

Tenesti già *lo fren de l'universo*,
se ti ricordi del tempo passato,
sì como del tuo segno dive il verso.
Ma, conseguendo la soperba vita,
li tuo' figliuoli t'àn conducto a tanto,
che par la tua mimoria finita¹.

Entrambi gli autori contrappongono la situazione attuale con quella passata, puntualizzando sulla grandezza che Roma ha avuto in passato e che ora non ha più. Il fine è la differenza che separa le due ispirazioni: Cecco d'Ascoli sfrutta questo preambolo per rintuzzare la superbia dei romani, per attribuire loro la decadenza di Roma e per rimproverarli della gravità della situazione cui il decadimento ha dato adito. Marino, al contrario, sfrutta la situazione negativa del passato per esaltare quella presente: la regressione è attribuita al tempo e solo indirettamente all'agire dell'uomo, ricondotto semmai a Papa Sisto V.

Non è difficile individuare il modello dell'ispirazione in Petrarca, ma sono incerte le ragioni per cui Marino ha deciso di inserire il "ciclo di Roma" proprio nelle *Rime mora-*

¹ ALBERTAZZI 2002, libro II, *capitulum* XIV, vv. 4-9.

li. È quindi richiesto un esercizio di astrazione, visto che il sonetto non presenta palesi giustificazioni: il movimento che caratterizza questa sezione poetica è contrario a quello ascensionale dell'intera struttura e anziché procedere in vista di un miglioramento futuro, conduce il lettore ad un fecondo momento di sviluppo, situato però nel passato. I quattro sonetti corrispondono alle quattro tappe necessarie per rientrare in contatto con quel *simulacro vero / del valor de le chiare alme latine* (undicesimo sonetto), la cui perfezione è tanto più tangibile quanto più si percorre a ritroso l'evoluzione. L'altezza morale degli uomini è come un colore che si sbiadisce, scolorendo e scomparendo man mano: l'*exhortatio* è quindi un invito a rifarsi agli insegnamenti passati, a riscoprire quelle orme dell'antica virtù di cui i contemporanei non conoscono nemmeno la forma (decimo sonetto). Di conseguenza, anche se il presente componimento si concentra su altre questioni, più storico-politiche che morali, è fondamentale che si trovi in questa particolare sezione, dal momento che incarna il primo passo del programma di recupero: rappresenta l'iniziale presa di coscienza del fatto che Roma, imperatrice del mondo, che un tempo teneva le redini dell'Universo, è caduta, ma già *hor* si riconoscono validi tentativi per sanare i difetti di una società mandata alla deriva a causa di governi inesperti e inconcludenti (e, a tratti, irrilevanti), in cui domina il lassismo morale e la cultura del passato giace inerme e *ascosa* sotto l'erba insieme alle *ruine* róse dal tempo.

Vincitrice del mondo, ahì chi t'ha scossa

Marino prende in esame l'evento del Sacco di Roma del 1527: chiedendosi a chi vada attribuita la colpa di una così disastrosa caduta, arriva alla conclusione che l'unico vero responsabile della situazione attuale è proprio la città di Roma. Si noti la serie di rime inclusive che caratterizza le due quartine (scossa-ossa-possa-fossa), il notevole iperbato al verso 11; da considerare è anche il marcato latinismo al verso 5 (possa). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 VINCITRICE del mondo, ahì chi t'ha scossa
Dal seggio, ove Fortuna alto t'assise?
Chi del tuo gran cadavere divise,
4 Per l'arena le membra, e sparse l'ossa?
Non di Brenno il valor, non fu la possa
D'Annibal, che ti vinse, e che t'ancise:
Né che dar potess'altri, il Ciel permise
8 Al tuo lacero tronco herbosa fossa.
Per te stessa cadesti à terra spinta,
E da te stessa sol battuta, e doma
Giaci à te stessa in una tomba estinta.
12 E già non convenia, che chi la chioma
Di tante palme ornò, fusse poi vinta.
Vincer non devea Roma, altri che Roma.

v. 3 divise (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **divise**, • v. 5 non sì (Mo09) > non fù (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **non fù** • v. 7 Nè, (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Nè** | ciel (Mo14) → **Ciel** | permise; (?) (Mo04) > permise. (Mo09) > permise (Mo14 = Mo02) = **permise** • v. 9 a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) = **à** • v. 10 battuta (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **battuta**, | doma, (Mo09) > doma (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **doma** • v. 11 in un (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **in una** | tomba, & estinta, (Mo02 = Mo04) > tomba & estinta, (Mo09) > tomba, & estinta. (Mo14) → **tomba estinta** • v. 12 convenia (Mo09) > convenia (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **convenia** • v. 13 ornò (Mo09) > ornò, (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **ornò**, • v. 14 Roma altri, (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Roma, altri**

Riprendendo la dedica a Roma, il nono sonetto delle *Morali* approfondisce un aspetto che nel componimento precedente era solo accennato: la vera e propria caduta della città. I due passati remoti, che aprono e chiudono l'ottava lirica, trovano il giusto bilanciamento nella positività del *ma sorta, ecco ti veggo*, senza però fornire una giustificazione o collocazione temporale alla rovina imminente che attanaglia l'Urbe. Il compito di sopperire a questa mancanza viene affidato al presente sonetto (*Vincitrice del mondo, ah! chi t'ha scossa*) che spiega il motivo dell'euforia provata per la futura rinascita della città (più grande è la caduta, più miracolosa è la ripresa): l'episodio cui Marino fa riferimento e che è foriero di una tanto rovinosa disfatta è il Sacco del 1527, imputabile alla cattiva condotta di Roma e del suo governo, in particolar modo di Papa Clemente VII de' Medici, fautore di manovre politiche poco accorte e apertamente doppiogiochiste.

Si riscontra un'identità metrico-sintattica alla quale si attiene anche la trattazione delle diverse fasi della tematica: la prima quartina accoglie due domande che, in tono dolente, interrogano il lettore sull'identità del responsabile che ha perpetrato un così crudele scempio ai danni dell'Urbe; la seconda risponde invece ai precedenti quesiti tramite negazione, eliminando così dai possibili sospetti i più temibili nemici che Roma dovette affrontare. La prima terzina fornisce al lettore, senza ulteriori mezzi termini, il nome del vero colpevole, insistendo con una martellante anafora sulla responsabilità di Roma per la situazione presente; la chiusa, infine, contiene una constatazione generale, una riflessione personale che il poeta, per la prima volta, ammette all'interno di un componimento morale. L'intrusione della delusione dell'autore sottolinea l'impossibilità di eguagliare e sconfiggere la potenza dell'Urbe, arrivando così alla triste conclusione che l'unico nemico in grado di sconfiggerla sia proprio Roma stessa, *vincer non devea Roma, altri che Roma*.

L'analisi del componimento non presenta particolari difficoltà esegetiche, né il linguaggio è eccessivamente arduo da capire. Per descrivere un così notevole evento, Marino ha optato per un stile senza artifici, piano e umile (aggettivo da intendere in senso etimologico): persino le due domande iniziali sono difficilmente classificabili come domande retoriche, dal momento che assumono un accento più rassegnato che saccente, in cui l'amarezza dell'intonazione soverchia fino a occultare qualsiasi inclinazione allo scherzo poetico. La chiusa finale non condivide l'arguzia del *fulmen in clausola* di altri componimenti: sono tristi osservazioni che si snodano toccando diversi stati d'animo, dall'iniziale rabbia malinconica nel ricordare il passato di *Vincitrice del mondo* e nel prendere atto che dell'antica grandezza altro non resta se non il *gran cadavere*, alla ne-

gazione che, forte di un ritmo concitato e scandito da forti *enjambement* (*possa - d'Annibale e permise - al tuo lacero tronco*), è consapevole della colpevolezza del governo romano cui vengono rinfacciate, nel rimbrotto successivo, l'incompetenza e l'incapacità che hanno portato alla sconfitta. Da ultimo, gli altalenanti sentimenti di disprezzo misto a intimo rammarico sfociano nella rassegnazione ad accettare lo *status quo*, di fronte all'innegabilità del quale non si può che essere remissivi. Sembra quasi di analizzare le fasi psicologiche del dolore per la perdita (anche se temporanea) di una città che, da sempre, costituisce l'immagine simbolo della nostra penisola: infliggere un colpo così aspro al *caput* significa mettere in ginocchio l'intera struttura (qui definita, in modo appropriato, *gran cadavere*). Il Sacco del 1527 è stato effettivamente un evento di portata straordinaria non solo sul piano militare, ma anche e soprattutto su quello ideologico, dal momento che il baluardo della Cristianità viene minato dalle fondamenta, per di più da un esercito di mercenari protestanti: questo epocale episodio sarà una delle motivazioni che spingeranno il Pontefice (Paolo III Farnese) ad inaugurare il Concilio di Trento e - fra l'altro - ad optare per una così capillare sorveglianza in senso ortodosso di tutta la produzione poetica.

È fondamentale notare come, nel sonetto, il ricorso di Marino alle fonti sia, ancora una volta, versatile ma straordinariamente limitato: l'impalcatura generale reca infatti la firma dell'ispirazione personale, impreziosita di pochi richiami alla tradizione. Vibrano nel componimento un trasporto e una vicinanza quasi intima all'argomento trattato: risulta evidente, anche ad una prima lettura della lirica, quanto questa tematica sia cara al poeta il quale, di conseguenza, decide di operare un deciso sfoltimento nella scelta dei modelli, preferendo curare maggiormente l'originalità e l'intensità del messaggio. Nelle iniziali quartine, l'unico debito riconoscibile è lo stilema *vincitrice del mondo* che si rifà alla formula *del mondo vincitrice* utilizzata da Bernardo Tasso in un sonetto dedicato a Giulia Gonzaga:

Superbo colle, che col manco corno
miri del chiaro Liri ogni pendice,
col destro del Troian l'alta nutrice
starsi nel monte del suo nome adorno,
ben t'invidiano i sette cui d'intorno
alzò le mura la città felice,
altera già *del mondo vincitrice*,
or ombra sol di così lieto giorno¹.

L'elogio alla città di Roma, definita *altera e felice*, risente della triste condizione presente cui si fa accenno al verso 8: *or ombra sol di così lieto giorno*. Quello che in Tasso padre ricopre però una posizione secondaria (considerato l'intento generale del compo-

¹ CHIODO 1995, libro II, LVI, vv. 1-8.

nimento) in Marino viene approfondito come tema centrale: lapidaria è la sentenza tassiana sul degrado della città, mentre più carico di implicazioni si dimostra quello mariano che, partendo da un assunto fittizio (già chiara nella mente del poeta risuona la risposta), ricerca il responsabile dello smembramento del *gran cadavere*, metaforica allusione alla situazione italiana, al tempo frammentata e continuamente contesa dalle più potenti corone d'Europa¹. L'artificio cui il Nostro ricorre è pensato per incrementare e intensificare l'attesa alla quale segue un addensarsi del dramma, condensato in un'unica terzina. Anche il ricorso agli antichi avversari di Roma è un procedimento teso a ritardare l'impatto della tragica agnizione: Brenno è stato il condottiero che, a capo di un'orda di Galli Senoni, ha messo per la prima volta a ferro e fuoco l'Urbe, consumando, nel 390 a.C., il primo Sacco della storia; Annibale, celeberrimo stratega cartaginese, con la vittoria riportata nella battaglia di Canne (2 agosto 216 a.C.), è stato il primo a costringere in ginocchio la Repubblica romana che, fino a quel momento, si considerava imbattibile. Questi due oscuri capitoli della storia di Roma sono sovente menzionati dalla tradizione letteraria² insieme alla figura di Pirro e, per estensione, all'episodio delle guerre pirriche: Marino effettua una *variatio* ricordando i primi due strateghi, tralasciando quello epirota. Il motivo di tale selezione risiede negli esiti degli scontri fra Roma con i Galli e i Cartaginesi: questi due popoli sono stati in grado di far crollare il mito dell'invincibilità in cui si cullava l'Urbe, costringendola a chinare la testa di fronte alla straordinaria potenza dei loro eserciti. Il poeta riporta in vita solo quei casi in cui la sconfitta di Roma eguagli, se non addirittura superi, la caduta in seguito al Sacco del 1527: l'esperienza con Pirro non fornisce un appropriato *exemplum* per l'effetto che si vuole ricreare. Roma deve ora fare i conti con la propria incapacità, senza la possibilità di delegare ad altri la situazione di grave sfacelo.

Marino però non lascia nessun versante scoperto: nel caso il messaggio faccia fatica a penetrare, il poeta recupera la retorica dell'anafora impregnandola di una particolare e illustre struttura. Il riferimento rievoca, senza dubbio, il canto III dell'*Inferno* dantesco quando il pellegrino con la sua guida si ferma a leggere l'iscrizione apposta sulla porta dell'Averno:

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente*³.

¹ L'Italia risulta infatti frammentata nel Ducato di Milano, nelle Repubbliche di Genova e Venezia, nella Repubblica Fiorentina, nello Stato Pontificio, nel Regno di Napoli.

² Fra gli altri, Antonio Tebaldeo («Un *Pirro*, un *Brenno*, un *Serse*, uno *Anniballe*, / un *Mitridate*, un gallico furore, / un strepito de' Gotti in te s'è mosso», in MARCHAND 1992, III 2, numero 697, vv. 9-11, p. 1007); Torquato Tasso («Potrian chiudere il passo a *Pirro*, a *Brenno*, / e fare ad *Annibàl* vergogna ed onta, / que' valorosi, che alzeranno in guerra / l'Orsa sublime in ciel, sublime in terra», in BONFIGLI 1934, volume II, canto XX, ottava 130, p. 243).

³ SAPEGNO 1962, *Inferno*, III, vv. 1-3.

Il riferimento è palese, la battente anafora serve in entrambi i casi per insistere sulla veridicità di un concetto, sull'esattezza di un assunto, conferendo solennità e una non trascurabile forza espressiva. Nel caso di Marino, questa figura retorica è usata per presentare un calzante elenco di colpe imputabili esclusivamente a Roma. Se ora *il Ciel* le ha concesso una tregua, permettendole di adagiare il suo *lacero tronco* in una *herbosa fossa*, è perché la situazione è tanto disperata da non attirare l'invidia di nessun altro nemico; la caduta è stata tanto rovinosa che, ora, l'unico destino possibile per la città, ormai *estinta*, è quello di giacere *battuta e doma in una tomba*.

Analizzato il sonetto nella sua forma retorica e strutturale, si consideri ora il motivo più propriamente storico per cui Roma debba essere considerata la causa della sua stessa sconfitta. L'episodio del Sacco della città si inserisce nel più ampio e complesso quadro europeo, nella situazione di conflitti fra Francesco I di Valois, re di Francia, e Carlo V, Imperatore di Sacro Romano Impero e Re di Spagna. L'allora Pontefice Clemente VII de' Medici, approfittando della sconfitta francese a Pavia (per la battaglia combattutasi il 24 febbraio 1526) e dello scomodo trattato di Madrid che Francesco I fu obbligato a sottoscrivere, e volendo allontanare lo spauracchio di una possibile dominazione asburgica a nord e a sud dello Stato della Chiesa, inaugura una Lega, detta di Cognac, per riunire sotto un unico vessillo tutti coloro che fossero avversi all'espansione dell'imperatore in Italia settentrionale.

«Per l'Italia l'elezione di Carlo d'Asburgo a Imperatore del Sacro Romano Impero (Francoforte, 28 giugno 1519) significò la rottura dell'effimero equilibrio creatosi nella penisola dopo il 1515 fra un Nord dominato dalla Francia di Francesco I che con la vittoria di Marignano aveva conquistato il Milanese, e un Sud comprendente il Napoletano, la Sicilia e la Sardegna, in mano alla Spagna. Al centro la potenza dei Medici si estendeva sulla ricca Firenze e si ammantava dell'autorità della Chiesa - sono gli anni d'oro del pontificato di Leone X - mentre Venezia sopravvissuta al disastro di Agnadello (1509) riequilibrava la sua corsa alla terraferma con la tradizionale funzione di essenziale crocicchio commerciale»¹.

Queste le premesse: la Lega di Cognac (22 maggio 1526) sorge subito dopo la liberazione di Francesco I dalle carceri di Madrid, alimentato dalle clausole del trattato di Madrid che prevedeva, fra le varie restituzioni terriere, la definitiva rinuncia della Francia a Milano, Napoli, Genova e Asti. L'unione che si forma all'insegna del peso politico del Pontefice si compone, oltre che di Clemente VII e Francesco I, del Ducato di Milano, delle Repubbliche di Venezia e di Genova e della Repubblica di Firenze guidata dalla famiglia Medici. Vani i tentativi dell'imperatore asburgico di riguadagnarsi la fiducia del Papa, sempre più convinto delle sue mire espansionistiche nell'Italia del nord: non potendo intervenire di persona, Carlo V risolve di chiedere aiuto alla famiglia dei Co-

¹ LENZI 1978, p. 69.

lonna, da sempre filo-imperiale e avversa ai Medici, i quali sollevarono una rivolta che culminò con un primo saccheggio della città pontificia. Il Papa, assediato a Roma e venuto a conoscenza della capitolazione di Milano che la Lega aveva senza successo tentato di liberare dalla presenza dell'esercito imperiale, pervenne a più miti consigli, chiedendo all'imperatore una tregua, richiesta che venne immediatamente accolta a patto che Clemente VII si impegnasse a rompere l'alleanza con la Francia. L'instabile posizione del Pontefice lo portò ad acconsentire alle condizioni, ma alla prima occasione chiese aiuto all'unica potenza che fosse realmente in grado di proteggerlo, la Francia: l'intesa impero-Papato durò poco. Percepito questo voltafaccia, Carlo V autorizzò la presa armata di Roma, inviando un nutrito contingente di lanzichenecchi:

«All'alba del 6 maggio 1527 Roma era coperta da una nebbia così fitta da impedire ai difensori di scorgere le mosse dell'esercito nemico. Questo, ingrossato da torme di avventurieri e perfino dai prigionieri che erano stati lasciati liberi di scegliere se tornare alle loro case o seguire le truppe, senza cannoni, ma colto con lance, carabine e scale fatte da pali e legate insieme con vimini, sferrò l'assalto principale contro la città leonina, presso porta S. Spirito. Il Borbone [Carlo III di Borbone-Montpensier], alla testa dell'esercito, giunse fino alle mura, dove però fu colpito a morte. Dopo un attimo di smarrimento per la caduta del comandante, i soldati anelanti alla vendetta e al saccheggio si slanciarono ad entrare nella città presso Porta Torrigione, mentre i lanzichenecchi davano la scalata ai bastioni di S. Spirito. Mentre già gli imperiali dilagavano per il Borgo, il Pontefice riusciva a fuggire a stento dal Vaticano e a rifugiarsi in Castel S. Angelo, seguito da molti cardinali e da una massa di fuggiaschi. Secondo la testimonianza del Du Bellay il Pontefice tentò subito di avviare trattative di resa, non pensando affatto a difendersi [...]. Per spiegare la mancata difesa di Roma, oltre alla debolezza del Pontefice, si aggiungono una soldatesca scarsa, improvvisata, impreparata e priva di un unico comando superiore e una fazione ghibellina, fautrice dei Colonna, che favoriva la vittoria imperiale. Agiva anche, oscuramente, ma non per questo, forse, con minor forza la speranza che l'esercito nemico rimasto senza guida, si sarebbe sbandato, e la fiducia nella intangibilità della sacra città di Roma, sede del Capo della Cristianità. Di fatto, superata una breve resistenza presso ponte Sisto, gli imperiali si riversarono per le vie della Città Eterna. Per alcune ore i soldati rimasero uniti, in ordine di battaglia: gli Spagnoli a piazza Navona e i lanzichenecchi a Campo dei Fiori, per timore del sopraggiungere dell'esercito nemico. A mezzanotte, rassicuratisi, ruppero le file e la città fu in preda alla soldatesca: ha così inizio il sacco di Roma»¹.

Ed ecco dimostrato come Clemente VII, alla guida dello Stato Pontificio, sia da considerarsi il responsabile insieme ai suoi consiglieri (fra i quali si ricordi Francesco Guicciardini), di una sconfitta tanto amara da essere, a buon diritto, paragonata alla prima invasione dei Galli in Roma e al disastroso esito della battaglia a Canne contro Annibale.

¹ LENZI 1978, pp. 105-106.

Tante reliquie tue cadute, e sparte

Il poeta, rivolgendosi direttamente a Roma, la loda come la grande madre degli eroi del passato; l'entusiasmo però subito si smorza nella triste constatazione che del glorioso passato rimane poco, sia nelle antiche rovine sia negli uomini. Si notino le dittologie sinonimiche ai versi 1 (cadute, e sparse), 5 (Miro & ammirò) e 7 (chiare memorie, e salde); notevole è l'anafora dell'aggettivo tanto che caratterizza la prima quartina, per sottolineare quanto del passato stia andando perduto. Infine, la patina classicheggiante dell'attacco del sonetto sottolinea il passato mitico di Roma, la cui gloria è ora un semplice ricordo. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 TANTE reliquie tue cadute, e sparte
O degna altrice di famosi heroi,
Tante machine eccelse, e tanti tuoi
- 4 Fregi superbi di Natura, e d'Arte,
Miro, & ammirò: e di Quirino, e Marte
Tante dal mar d'Hesperia à i lidi Eoi
Chiare memorie, e salde ancora tra noi
- 8 In bronzi, e marmi, e viè più salde in carte.
Ma qualhor l'occhio poi di gloria antica
Ne' moderni tuoi figli orma non scorge,
Già del prisco valor fatta mendica;
- 12 Questa, ch'à terra cadde, e più non sorge
(Lasso convien, che lagrimando io dica)
Viè più dolor, che meraviglia porge.

v. 2 Heroi (Mo04 = Mo09) > heroi (Mo14 = Mo02) = **heroi** • v. 3 macchine (Mo02 = Mo04) > machine (Mo09 = Mo14) = **machine** • v. 4 Natura (Mo09) → **Natura**, • v. 5 ammirò; (Mo02 = Mo04 = Mo09) > ammirò: (Mo14) → **ammirò**; • v. 6 a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) = **à** • v. 7 ancora (Mo02) > ancor (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **ancor** | trà (Mo02 = Mo04 = Mo09) → **tra** • v. 11 mendica. (Mo02) > mendica; (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **mendica**; • v. ch'a (Mo02 = Mo04) > ch'à (Mo09 = Mo14) = **ch'à** • v. 13 conven (Mo04 = Mo09) > convien (Mo14 = Mo02) = **convien**

Il decimo sonetto, penultimo del ciclo dedicato a Roma, accompagna un passo importante: il ritorno al passato che Marino ha avviato col primo componimento sta prendendo definitivamente corpo e, in questa sede, assume una forma ancora più riconoscibile. Se finora gli eventi trattati si allontanano solo di qualche manciata d'anni dall'epoca in cui vive il poeta (il sacco di Roma, il ricordo del pontificato di Sisto V), la presente lirica schiude al lettore un mondo fatto di divinità ed eroi, richiamando un tempo di solide tradizioni morali, di integrità e di dignità. È l'età in cui il *mos maiorum* è un insieme di valori intimamente perseguiti, in cui la letteratura morale non ha alcun motivo di esistere. Lo stile si dimostra coerente con il tenore del discorso: un elogio della gloria passata e delle antiche virtù non può che accompagnarsi ad un'atmosfera mitologica dalla patina latineggiante (*altrice, machine*) che si appella a preziosismi classici dal sapore di favola. Tutto è perfetto, tutto è ordinato e grande, fino a quando non si compara questa situazione (quasi onirica) con quella presente che *più dolor, che meraviglia porge*. Il paragone con il tempo attuale viene affidato alla seconda parte del sonetto, ossia alle terzine - espediente piuttosto sfruttato nell'architettura delle *Morali*: nella brevità del componimento, Marino riesce infatti a condensare uno sviluppo tragico straordinariamente equilibrato, attribuendo alle quartine il compito di presentare una situazione positiva (la rassicurante presenza di Dio nella natura piuttosto che la rievocazione della grandezza di Roma) e utilizzando le terzine per mettere in atto un abbassamento, quasi una perversione, del messaggio iniziale. Questa logica segue da vicino il procedimento della *Commedia* in cui Dante, da una situazione negativa, si eleva ad una posizione positiva: lo sviluppo è il medesimo, con la differenza che l'assunto non migliora man mano che il componimento volge al termine. Si potrebbe definire questi sonetti "tragici" dal momento che l'atteso "lieto fine" viene sostituito da una conclusione infelice, dal retrogusto amato e triste.

Il poeta, che si immagina passeggiare fra le rovine antiche della città di Roma, sembra rapito in un'estasi dall'impostazione vagamente preromantica: Marino, estimatore e cultore dell'antichità, mira e ammira (per conservare la stessa figura etimologica del sonetto) le *tante reliquie*, le *chiare memorie* di un fasto ormai trascorso, le cui orme trovano sopravvivenza nei bronzi, nei marmi, nelle opere letterarie, ma non negli uomini.

Il profondo dolore che si avverte non è tuttavia per la decadenza, la caduta cui Roma è andata incontro, ma per la consapevolezza che *più non sorge*: l'Urbe, nel corso della sua evoluzione e della sua incontrollabile espansione, ha dovuto fronteggiare molti ostacoli, ma nessuno di questi l'ha mai colpita così forte da impedirle di rialzarsi. Nemmeno

l'invasione di Brenno e la battaglia di Canne vinta da Annibale, citate nel commento al sonetto precedente, sono riuscite a fiaccare lo spirito della città eterna che ha sempre trovato il modo di risorgere. Marino auspicherebbe un ritorno in auge di Roma, ma il mondo contemporaneo non gli lascia speranza: la differenza che separa il passato dal presente risiede nello spirito genuino, stoico e incrollabile degli antenati i quali, disposti a sacrificarsi per il bene e la crescita della patria, hanno lottato e combattuto perché Roma diventasse grande e non avesse eguali; nel mondo contemporaneo, il nerbo e la vitalità, virtù un tempo coltivate, sono andate incontro ad un lassismo dei costumi sempre più accentuato, fino a scomparire quasi del tutto («ma qualhor l'occhio poi di gloria antica / ne' moderni tuoi figli orma non scorge, / già del prisco valor fatta mendica»). Questa imperfezione che si è consolidata nel corso dei secoli ha effetti disastrosi sulla società attuale che si trova popolata da vigliacchi, imbroglioni e avari, capaci di pensare al proprio bene esclusivo senza curarsi degli altri.

È in questa perversione dell'antico vigore (e rigore) che la letteratura morale trova la sua causa principe e il motivo della sua esistenza: l'espedito più adatto e di più immediata comprensione è il paragone, il cui intento edificante viene affidato ad un membro dall'alto valore morale raffrontato ad un secondo, dal carattere negativo. Il primo importante confronto è fornito dalla contrapposizione fra l'aggettivo *tanto* (che, nelle diverse declinazioni, punteggia con insistenza le due quartine) e l'isolato *mendica* al verso 11: il passato e il presente si comparano sulla misura dell'abbondanza delle *memorie* che sono sopravvissute, seppur *cadute e sparse*, e la pochezza e la miseria che l'antico valor riscuote fra i contemporanei. La reiterazione di quanto il passato fosse ricco e abbondantemente ricoperto di *machine eccelse* e di superbi fregi di *Natura e d'Arte* rimarca il carattere di splendore, di ricchezza sia interiore che esteriore, di elevata statura morale propria dell'età classica, di cui *ne' moderni figli* di Roma non si trova traccia.

Il sonetto vanta un precedente illustre, ricordato sia per la dedica a Roma sia per le evidenti riprese lessicali che si snodano silenziose lungo tutto il componimento mariniano: si tratta della lirica *Roma, onde sette colli e cento tempi* di Torquato Tasso.

Roma, onde sette colli e cento tempi,
mille *opre eccelse*, ora *cadute e sparte*,
gloria a gli antichi e doglia a' nostri tempi,
verso il cielo innalzar *natura ed arte*;
rinnova di virtù que' primi esempi
già celebrati in più *famose carte*,
e'l mio difetto di tua grazia adempi,
me raccogliendo in ben sicura parte.
Io non colonne, archi, teatri e terme
omai ricerco in te, ma il sangue e l'ossa
per Cristo sparte in questa or nobil terra

o pur dovunque altra l'involge e serra.
Lagrima e baci dar cotanti io possa,
quanti far passi con le membra inferme¹.

Tasso scrive questo componimento nel dicembre del 1588 a Roma, dove può ammirare i restauri commissionati da Papa Sisto V e il rinascendo splendore dell'Urbe. Diversi sono i motivi che accomunano i due sonetti: prima di tutto, è evidente il riutilizzo dell'endiadi *cadute e sparte* attribuita, in entrambe le occasioni, ai resti delle monumentali costruzioni di Roma antica; le tassiane *opre eccelse* diventano, in una scia classicheggiante, *machine eccelse*, secondo il significato etimologico derivante dal latino *mactare*, "onorare, celebrare"; l'innalzamento di *natura ed arte* si trasla ai loro fregi che diventano *superbi*; le *famose carte*, le quali alludono alle pagine celebrative di Roma, si trasformano in *salde carte*, con pressoché il medesimo significato; infine, Tasso introduce in chiusura il tema delle lacrime ripreso e rielaborato da Marino, in cui il pianto diventa carattere distintivo dell'autore di fronte ad un orizzonte così carico di devastazione, tale da procurare più *dolor, che meraviglia*.

L'esperimento mariniano ripercorre il tracciato tassiano, modellandolo e alterandone il dettato in modo da conseguire effetti completamente nuovi: le situazioni in cui i due poeti si trovano a scrivere sono diverse e, come sappiamo, Marino non si riduce mai semplicemente a copiare, ma rielabora prendendo spunto da opere che rimangono attive nel sostrato dell'ispirazione, a scopo evocativo. La rivisitazione di Tasso, cui viene data una veste arcaizzante, si accompagna a più puntuali riprese di altri autori che affiorano nella forma di costrutti e stilemi particolari: *altrice di famosi heroi* è praticamente uguale alla formula *alma altrice di famosi eroi* utilizzata da Erasmo da Valvasone (1523-1593), considerato il più importante letterato del Cinquecento friulano; i *fregi superbi di Natura, e d'Arte* corrispondono ai versi 9-10 di un sonetto di Ascanio Pignatelli, duca di Bisaccia (nell'Avellino, in Campania) intitolato *Qual dietro al moto suo rapido tira*, riferito al ballo di una Nobildonna:

Scopre ella allor de' suoi *superbi fregi*,
che diè *Natura*, ed *Arte* accrebbe, altera
trionfatrice l'alte glorie, e i pregi².

Voler trovare altri riferimenti significherebbe forzare il messaggio mariniano, distorcendolo in un'alterazione non rispondente al reale: riconosco che anche i riferimenti poc'anzi messi in luce sono di difficile giustificazione visto il contesto in cui questi due autori (Erasmo da Valvasone e Ascanio Pignatelli) non solo scrivono, ma vivono. Risulta infatti difficile immaginare un momento di contatto fra Marino e questi personaggi, ma di fronte alla pressoché coincidenza dei luoghi in cui i tre si muovono (Valvasone,

¹ BASILE 1994, tomo II, libro IV, parte II, numero 1428, pp. 1570-71.

² SLAWINSKI 1996, LIV, vv. 9-11, p. 38.

in provincia di Pordenone, non dista più di un centinaio di chilometri da Venezia e il ducato di Bisaccia si trova in provincia di Avellino, in Campania, a una sessantina di chilometri da Napoli) e alla fama di cui il Valvasone e il Pignatelli godono nelle rispettive regioni, costituiscono probabili modelli del sonetto mariniano che risulta, nei passi evidenziati, un vicino discendente (come dimostrano i richiami così espliciti). Altri prestiti letterari si possono riscontrare in sede di quinto verso dove Marino, chiaramente pensando ad un sonetto tassiano, ne sviluppa le conclusioni: *chiare* sono le *memorie* di *Quirino e Marte* (Marino) perché il poeta si riferisce a quella città *dove s'adorò Quirino e Marte*¹ (Tasso).

Il sonetto, forte di tutti i richiami analizzati, è a sua volta modello di ispirazione per un altro componimento mariniano inserito ne *La Galeria*, nella sezione intitolata *Capricci*, in cui si descrive la città di Roma in un'incisione di Francesco Villamena (1566-1625):

La gran Città, che dal figliuol di Marte,
fu già di sassi edificata, quella
che le ruine poi lasciando sparte
precipitò, fatta di donna ancella,
or per altro maestro, e con altr'arte
rinnovellata in quest'età novella,
fabricata (o miracolo!) di carte,
per mai non ricader, sorge più bella.
Uopo or non fia, che da confin lontano
tragga vagante il peregrino il piede
per cercar Roma in grembo a Roma invano:
qui distinta la vede, e quindi vede
quanto in virtù d'una ingegnosa mano
la fermezza de' marmi ai fogli cede².

Il contesto è sicuramente diverso da quello delle *Rime Morali*, così come i temi che Marino decide di mettere in evidenza: qui non si fa parola del ricco e glorioso passato della città, di come gli uomini moderni siano privi della tenacia e della vitalità degli antenati, o di come la Natura e l'Arte seppero forgiare in maniera tanto superba le *reliquie* che ora si vedono, abbattute, a terra. Vi si trovano solo dei taciti richiami agli eventi più diffusamente descritti in altra parte della produzione poetica: la pesantezza della caduta viene stemperata nella perifrasi *fatta di donna ancella* o richiamata con una negazione (*per mai non ricader*); il volto completamente mutato dell'Urbe, tematica fautrice di tanto dolore nel sonetto morale, viene qui solamente accennato nella prima terzina dove, esaltando l'opera del Villamena, Marino rivolge l'invito di limitarsi all'incisione a chiunque non voglia rimanere deluso dalle condizioni di abbandono in cui langue la città. I richiami fra i due sonetti mariniani sono ridotti al minimo, ma entrambi testimoniano

¹ BASILE 1994, tomo II, libro IV, parte I, numero 1371, v. 3, p. 1464.

² PIERI-RUFFINO 2005, *Capricci*, numero 6, p. 360.

quanto sia doloroso per Marino constatare che Roma, la prima città d'Italia, la testa di uno sterminato impero, sia ridotta in ginocchio, rovinata a terra dopo una caduta dalla quale *più non sorge*. Traspare con nitidezza il ruolo che il *quadrivium* di componimenti assume all'interno della raccolta: il sentimento che maggiormente caratterizza queste liriche è la compassione nei confronti della maestà spodestata di Roma che un tempo poteva vantare ricchezza e splendore e che ora giace al suolo, inerte e immobile. Da un passato in cui ogni cosa era grande e abbondante ad un presente in cui si sperimenta la mancanza e il bisogno di tutto: la Roma contemporanea non condivide niente con la città che era; in più, la certezza che la contingente situazione non sia destinata a cambiare getta il poeta in un profondo sconforto il cui unico sfogo, il pianto, scaturisce per il dolore e non per la *meraviglia*.

Felici colli, simulacro vero

Il sonetto chiude il ciclo di Roma: Marino vive in prima persona il Giubileo, il grande evento che riesce a riscattare la caduta del Sacco e a far sperare per il futuro. Si notino gli enjambement che impongono un ritmo concitato nella prima parte del componimento, quasi volessero affrettare la lettura per arrivare al punto cruciale dell'assunto (vero-del valore; ruine-la maestà; divine-contra). La sintassi è ampiamente rilassata (il motivo per cui, questa volta, Marino scrive di Roma è esplicitato dalla prima terzina, in cui campeggia il ma, in posizione incipitale, contrasta il precedente non per veder), gli iperbati si snodano lungo tutta la composizione. Degna di considerazione è anche l'endiadi del verso 12 (e 'l sangue, e l'ossa) Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 FELICI colli, simulacro vero
Del valor de le chiare alme Latine,
In cui serpe fra l'hedre, e le ruine
4 La maestà del già caduto impero:
Non per veder nel Campidoglio altero
Statue, o colonne incenerite al fine,
Né quanto de l'antiche opre divine
8 Contra 'l Tempo, e l'Oblio si serba intero.
Ma per bacciar de la salute il segno
Su 'l piè del gran Pastor sacrato, e santo
Dietro l'orme del core a voi ne vegno.
12 E 'l sangue, e l'ossa de gli heroi, che tanto
Quì sudaro a fondar più stabil regno,
Lavar pietoso, & ammolir col pianto.

v. 2 dele (Mo02 = Mo04) > de le (Mo09 = Mo14) = **de le** • v. 4 impero; (Mo04) > Impero; (Mo09) > impero: (Mo14 = Mo02) → **impero:** • v. 6 alfine (Mo02) > al fine (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **al fine** • v. 7 del' (Mo02 = Mo04) > de l' (Mo09 = Mo14) → **de l'** • v. 8 oblio (Mo09) > Oblio (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **Oblio** | intero, (Mo09) > intero. (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **intero.** • v. 9 dela (Mo02 = Mo04) > de la (Mo09 = Mo14) = **de la** • v. 10 pastor (Mo02) > Pastor (Mo04 = Mo09 = Mo14) = **Pastor** | sacrato (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **sacrato,** • v. 12 Heroi (Mo04 = Mo09) > heroi (Mo14 = Mo02) = **heroi**

Il ciclo di Roma volge al suo epilogo nell'undicesimo sonetto delle *Morali*, che chiude la digressione e culmina nella visione salvifica dell'Anno giubilare del 1600: le tematiche affrontate nella lirica rispecchiano la sua funzione di conclusione in cui, mediante sottili richiami intertestuali, confluiscono i precedenti componimenti. La sintesi offerta permette di ripercorrere i punti salienti, i motivi più cari al poeta e di arrivare, in un circolo che si apre e chiude ad anello, alla celebrazione del Giubileo, che si ricollega esplicitamente al sorgere di Roma, governata da *non rio Tiranno*.

Anche nella struttura, la lirica condivide la divisione e l'andamento degli altri sonetti: le terzine sono considerate a tutti gli effetti il secondo termine di paragone di una più ampia similitudine (il cui primo membro è collocato nelle quartine); l'indicatore del cambio di situazione è il *ma*, ad inizio verso. I componimenti del ciclo condividono una conformità di impostazione ed una notevole consistenza che trascendono la semplice identità della dedica: si avverte un forte legame che isola questo *quadrivium*, distinguendolo dal resto. Il costante richiamarsi alla bontà delle epoche passate insieme al continuo raffronto con la perversione contemporanea, la consapevolezza che le antiche virtù siano andate perdute impallidendo sempre di più, unita alla cognizione che il mondo è sempre più popolato di persone senza capacità e qualità sono constatazioni che ricorrono in questa sezione; sono però anche le generali premesse che, come i movimenti ovoidali del pendolo di Foucault, ruotano tutte attorno ad un'unica verità di fondo, comune e generale. Marino idea una narrazione che ricordi il moto pendolare: partendo da un argomento centrale (il declino morale dell'uomo), la "macchina poetica" inizia ad oscillare e, rimanendo sempre intorno allo stesso argomento, riesce a toccare un immenso corollario di tematiche dal comune denominatore.

Secondo questa similitudine, le digressioni storiche sono le oscillazioni del pendolo immaginario e il momento di riposo corrisponde al nucleo centrale della trattazione (il declino morale), al quale - successivamente - si cercherà un adeguato bilanciamento (che, in questo caso, viene incarnato dalla provvidenzialità e dalla positività dell'Anno Santo, nel quale sono contenute tutte le aspettative per una rinascita interiore ed esteriore della città e degli uomini). L'inizio del ciclo e la fine si ricongiungono nella tipica composizione ad anello: il *ma sorta, ecco ti veggio* del primo sonetto prelude al più ampio approfondimento dell'undicesimo, in cui si saluta, come qualcosa di finalmente concreto, una rifioritura salvifica operata e garantita dal *gran Pastor sacro, e santo*, Papa Clemente VIII Aldobrandini. Il movimento ascensionale che si risolve in una chiusura felice, fatta di nuove speranze per il futuro, che non può tuttavia essere classificata

come “movimento a commedia”: il fatto che il Giubileo lasci ben sperare non significa necessariamente che riesce a risolvere del tutto la condizione negativa iniziale, di imbruttimento ideologico e morale che, malgrado l'ultimo sonetto, rimane una realtà da affrontare con forza e determinatezza.

La posizione finale (e riassuntiva) di questa lirica permette una veloce rassegna, come si è detto, delle tematiche più importanti che hanno caratterizzato i componimenti precedenti: la funzione di compendio permette a Marino di recuperare il punto della situazione e arrivare, di conseguenza, ad una conclusione che dimostri la circolarità e l'indipendenza sulle quali si basa il ciclo dedicato a Roma. Viene così abolito ogni riferimento che non sia mutuato dalla produzione immediatamente precedente: non sono accolti modelli esterni per non minare la limpidezza di quest'ultima lirica che deve rispecchiare - in tutto e per tutto - il carattere, le tematiche e la struttura della raccolta nella quale è inserita. È in questo senso che devono essere interpretati i motivi che vi si incontrano. L'ottavo componimento è sicuramente quello da cui l'autore attinge con maggior serenità e larghezza, visto l'effetto di *ringkomposition* che si vuole perseguire: a partire dal *gran nome Latino* che, acquisendo concretezza, si trasforma in *le chiare alme latine*, si apre un'identità concettuale che tocca svariate questioni, prima fra tutte l'erba, cui deve essere attribuita una singolare importanza vista l'insistenza con la quale Marino ne sottolinea la presenza. Svariate sono le declinazione (*erba*, *herbosa*) o le forme (*hedra*) che può assumere, ma il significato simbolico col quale continuamente ritorna è unico: l'erba ha il compito di sottolineare e di testimoniare l'inesorabile scorrere del tempo di cui è la manifestazione più evidente. Marino punta molto sulla plasticità dell'assunto e, soprattutto, sulla “visibilità” delle sue immagini che ricercano sempre una chiarezza assoluta. A conferma di quanto questa tematica sia cara al poeta, sono riscontrabili altri passi della produzione mariniana nei quali si ricorre a questo accostamento, come nella prima quartina di un sonetto contenuto nella sezione delle *Rime Boscherecce*:

Già parte il verno e la stagion senile
cede al nov'anno: già di fiori novelli
smalta Flora le piagge e gli arboscelli,
verdeggia il bosco e fa ritorno aprile¹.

Il cambio di stagione è accompagnato dal rinnovarsi del manto erboso e il verbo *smaltare* apporta una sfumatura molto particolare all'assunto, dall'intonazione dantesca (*verde smalto*, *Inferno*, IV, v. 118). L'ottavo sonetto propone l'accostamento di *ruine* a *herbose* per sottolineare, insieme al passare del tempo, l'abbandono prolungato cui sono state condannate le rovine del passato. La crescita dell'erba, fatto in sé neutrale, denota,

¹ HAUSER-JAKUBOWICZ 1991, vv. 1-4, p. 27.

a seconda del contesto nel quale viene inserito, un'inflexione positiva e gioiosa (come nella quartina boschereccia) o, come in questo caso, negativa: questa connotazione si prolunga nell'ultimo componimento nel nesso che accosta le *hedre* e le *ruine*, fra le quali si fa strada, strisciando, la *maestà del già caduto impero*. A loro volta, le rovine costituiscono una forte connessione fra la prima e l'ultima composizione del ciclo con la differenza che, nella prima situazione, giacciono immobili, preda del tempo e dell'oblio, immobili e addirittura *ascose fra l'herbe*; nella seconda, sono sì sparse a terra, ma ammettono un movimento, per quanto impercettibile. Si tratta dello spirito di una potenza caduta che, trovate le forze per tornare in vita, cerca di rialzarsi serpeggiando (*serpe*) in un ambiente che fino a poco prima era statico. Il risveglio di Roma, metafora del risveglio umano dalla pigrizia e dalle perversioni morali, è ormai vicina: i colli, per questo motivo, diventano *felici* e il *simulacro vero* di una nobiltà spirituale che si dava ormai per perduta ritorna sulla terra. Ma la vera realizzazione della circolarità della struttura si concretizza nel richiamo, nell'ultimo componimento, del Giubileo: secondo l'interpretazione che ho fornito dell'ottavo sonetto, l'esegesi del verso 9 (*ma sorta, ecco ti veggio*) può far riferimento ad un nuovo spirito di rinnovamento e risveglio, attribuibile alla celebrazione dell'Anno Santo (secondo questa lettura, si è dimostrato come il *non rio Tiranno e fero* sia da identificare con il Papa Clemente VIII); quella che fino ad allora era solo una suggestione (suffragata da alcune scelte linguistica operate Marino), qui diventa certezza. L'autore non fa mistero delle motivazione che lo spingono a Roma: «bacciar de la salute il segno» e «il sangue e l'ossa de gli heroi / [...] lavar pietoso & ammollir col pianto».

Sulla prima intenzione non ci sono dubbi: Papa Aldobrandini rappresenta non solo il *Pastor sacrato, e santo*, ma anche la chiave della salvezza che apre la porta santa¹. I dubbi sorgono sulle altre due azioni, il lavare e l'ammollire, che si prestano a diverse interpretazioni: potrebbero riferirsi all'adorazione delle reliquie dei santi e dei beati che contribuirono a far diventare grande Roma; ma questa lettura non spiega appieno il significato di *lavar* (perché mai Marino dovrebbe lavare le sante reliquie?), mentre l'*ammollir* assumerebbe un risvolto tutto metaforico che, ad ogni modo, non trova solide giustificazioni nel testo; nemmeno l'associazione con il rito dell'acqua benedetta (introdotto nel 1525), utilizzata per benedire le pietre e i mattoni destinati alla chiusura del-

¹ «Se Alessandro VI fu il primo a dare concretezza storica al rito della porta all'entrare del secolo XVI, fu esattamente cento anni dopo, all'entrare del XVII, che Clemente VIII inserì definitivamente il complesso simbolismo di questa cerimonia nel testo ufficiale della Bolla di promulgazione dell'anno santo, facendo delle porte sante delle chiese di Roma le vere porte del paradiso. «Qui si conserva il tesoro delle indulgenze, di cui il romano Pontefice è principal custode e dispensatore - recitava la Bolla Papale - che sebbene ne fa parte a tutti in ogni tempo, in quest'anno chiese di Roma s'aprono le porte, spiega le mani pietose e liberali, acciocché così entrando alla presenza di Dio [...] veniate ad esser veri figli suoi, eredi del cielo, possessori del paradiso» (PALUMBO 1999, p. 193).

la porta santa, fornisce una spiegazione appropriata visto che non tiene conto del sangue e delle ossa degli eroi. L'interpretazione che a mio avviso riesce a sciogliere i nodi esegetici sollevati dalle altre soluzioni consiste nel vedere nelle due azioni un riferimento all'antica pratica della *consecratio* nell'antica Roma: quando un imperatore moriva, il successore provvedeva alla sua apoteosi facendo modellare con la cera un corpo somigliante a quello del defunto da esporre nel vestibolo del palazzo; per sette giorni, i senatori e le donne, intonando canti dolenti, assistevano la finta salma fino a che i medici che le fanno visita ne sancivano nuovamente la morte; a questo punto, il corpo di cera veniva portato in processione fino al Campo Marzio dove veniva bruciato su una pira di maestose dimensioni¹. Marino alluderebbe quindi alla volontà di deificare gli eroi che hanno reso grande Roma secondo il rituale religioso e la struttura dell'ultima terzina sarebbe da riformulare così: «e [vengo per] lavar pietoso, & ammollir col pianto 'l sangue, e l'ossa de gli heroi, che tanto qui sudaro a fondar più stabil regno». Il *lavar pietoso* assumerebbe quindi il significato di “lavare secondo religione”, “purificare” e farebbe riferimento alla pratica della *lustratio* della finta salma nel fuoco, mentre l'*ammollir col pianto* si allaccerebbe ai canti che, dolenti, venivano intonati dalle donne per celebrare il defunto un'ultima volta. Si tratta quindi di un personalissimo tributo che Marino decide di regalare agli eroi (ossia agli imperatori) che tanto hanno faticato per fare di Roma un grandioso impero.

¹ Le dinamiche di questa deificazione sono narrate da Erodiano: «È infatti costume dei Romani celebrare l'avvento tra gli dei degli imperatori che muoiono lasciando i propri figli sul trono; questo rito si chiama apoteosi, e nel corso di esso può notarsi in tutta la città un miscuglio di lutto e di cerimonie festive. Infatti si seppelliscono con un solenne funerale i resti del defunto, seguendo il rito usato per gli uomini comuni; inoltre si prepara una figura di cera identica al personaggio onorato, e la si espone, elevata in alto sopra un grandissimo letto d'avorio, nel vestibolo del palazzo imperiale, avvolgendola in abiti trapunti d'oro. La figura ha un colorito pallido, e sta distesa come quella di un malato; intorno al letto siedono per gran parte del giorno, a sinistra tutti i senatori avvolti in vesti nere, a destra tutte le donne cui le magistratura del marito o del padre conferiscono particolare prestigio. Nessuna si adorna d'oro, o porta collane; indossano invece semplici vesti bianche, e stanno in atteggiamento di cordoglio. Questa parte del rito dura sette giorni; nel frattempo i medici, avvicinandosi frequentemente al letto, esaminano il malato, e annunciano ogni volta che le condizioni sono peggiori. Quando si ritiene sia giunto il momento della morte, i più nobili dell'ordine equestre, e alcuni giovani scelti tra i senatori, sollevano il letto sulle spalle, e lo portano lungo la Via Sacra, fino al Foro Antico; che è il luogo dove i magistrati romani depongono la carica. Il letto viene quindi collocato fra due tribune a forma di gradinate. Sopra una di queste prende posto un coro di fanciulli, scelti nelle più nobili famiglie senatorie; sull'altra, un coro di donne anch'esse nobili; ambedue i cori intonano in onore del defunto inni e peani, composti secondo un ritmo solenne e triste. Quindi il letto viene di nuovo sollevato, e portato fuori dalla città, fino al cosiddetto Campo Marzio. Ivi, nel punto in cui più larga si estende la pianura, sorge una costruzione a base quadrata, in forma di tenda militare, fatta soltanto di grandi travi lignee, a esclusione di ogni altro materiale. Questa è riempita interamente di legna da ardere; all'estremo è adorna di drappi intessuti a fili d'oro, scultura in avorio, quadri variamente colorati. [...] Compiuta questa cerimonia, il successore al trono prende una fiaccola, e l'accosta all'edificio; quindi anche gli altri presenti da ogni parte avvicinano fiaccole, e tutta la costruzione con grande facilità s'infiamma, per la moltitudine di sostanza aromatiche e la legna che contiene.» (CASSOLA 1967, IV, 2, pp. 190-195).

Anche dal nono sonetto si mutua una tematica che approda in eredità all'undicesimo: la devastazione di Roma. Vi è però una differenza di fondo che separa le due liriche, la trattazione dell'argomento: le domande (più o meno retoriche), l'anafora insistente di *te stessa*, la chiusa carica di delusione (*vincer non devea Roma, altri che Roma*) si traducono in un senso di tristezza quasi invalidante che, però, non viene mantenuto nell'ultimo componimento del ciclo. Il rammarico unito allo sconforto per l'inesorabile scorrere del tempo (altro lascito dell'ottava lirica) sono sostituiti da un'agile quartina in cui si soprassiede, quasi con spensieratezza, al tanto condannato abbandono in cui versa il glorioso passato di Roma. Gli obiettivi di Marino ora sono altri, diversi e ben lontani dall'aggrarsi con fare dolente fra le rovine tanto crudelmente erose dalle fauci del tempo: «non per veder nel Campidoglio altero / statue, o colonne incenerite al fine, / né quanto de l'antiche opre divine / contra 'l Tempo, e l'Oblío si serba intero». L'atteggiamento è cambiato, il serpeggiare fra i ruderi ha fatto rinascere la speranza e, con essa, il profilarsi di una nuova e possibile salvezza per la città, incarnata nella figura del nuovo successore di Pietro.

Da ultimo, il decimo componimento, il cui motivo fondante è l'atto del vedere, viene rievocato per antitesi: se, prima, il poeta *mirava* e *ammirava* le memorie che le epoche passate hanno lasciato dietro di loro e lamenta l'impossibilità, da parte dell'*occhio*, di *scorgere* nei contemporanei traccia dell'antica virtù, ora l'attenzione si focalizza su qualcosa di più appagante che una semplice visione. Marino non raggiunge Roma per vedere, ma per baciare *de la salute il segno* e per celebrare gli eroi; non piange più la scomparsa dell'*orma* del *mos maiorum*, ma ricerca il *piè* del *gran Pastor sacrato, e santo*.

L'undicesimo componimento si configura a tutti gli effetti come sonetto-compendio, come riassunto delle più importanti tematiche delle precedenti liriche, rielaborate e adattate al nuovo contesto di rinnovata attesa per il futuro: si avverte ora più che mai come Marino abbia a cuore il destino di una città che, fin da subito, lo accoglie a braccia aperte. L'intento morale-didattico, anche se momentaneamente confinato in secondo piano e subordinato al punto di vista dell'autore, è sempre presente e gli insegnamenti derivanti risultano perennemente fruibili in ogni luogo della narrazione. Il lettore viene proiettato nel mondo dal punto di vista dell'autore: Marino sospende per una breve parentesi la veste cattedratica dell'ammaestramento morale edificante e trasporta il lettore al tempo dei suoi giovanili spostamenti, nella Roma clementina; gli fa provare la disillusione di vedere un così invidiabile passato bersagliato dall'incuria dell'uomo e dal passare del tempo; gli mostra con insistenza la rabbia veemente provata davanti ad una sconfitta così infamante; lo coinvolge nello scorno derivante dal constatare l'attuale situazione della *vincitrice del mondo*; gli permette di toccare con mano i bronzi e i marmi che ancora

sopravvivono; lo trascina con sé nel tripudio gioioso del Giubileo, lo galvanizza e lo entusiasma maturando l'intenzione di voler concedere nuova vita agli eroi del passato che hanno fatto tanto per costruire un impero così vasto. Questo piccolo ciclo offre uno spaccato intenso della poesia giovanile mariniana, dei suoi espedienti per dare concretezza all'assunto lirico, delle strutture preferite che consentono la costruzione di un'impalcatura che, anche se uguale in più sonetti, non smette mai di sorprendere: si realizza in questa sede il primo esempio di poesia meravigliosa, che incarna quello che è diventato il motto del Barocco italiano: *è del poeta il fin la meraviglia*.

Pera chi pria da le secrete, e basse

L'invettiva è rivolta a coloro che hanno estratto l'oro dalle miniere per trasformarlo in denaro istigando l'avarizia delle persone e a coloro che hanno scatenato gli istinti omicidi estraendo il ferro da sottoterra. Entrambe le categorie si sono macchiate, secondo Marino, di vergogna e delitti come l'autore spiega nell'ultima terzina del sonetto. Si noti l'endiadi del verso 3 senza legamento, polisindetico o asindetico (scelerato immondo); la legge di Tobler-Mussafia in vigore al verso 4 (trattollo); la variatio nella struttura sintattica del verso 5 (seco l'inganno allor, seco allhor trasse) con oscillazione della grafia etimologica fra i due allora; l'accostamento di deittici per indicare il cercatore di ferro e quello d'oro ai versi 12 e 13 (quegli...questi). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 PERA chi pria da le secrete, e basse
Vene de' monti, o dal Tartareo fondo
Sprigionò l'oro scelerato immondo,
4 E chi trattollo, e chi l'accolse in masse.
Seco l'inganno allor, seco allhor trasse
La morte, e 'l morbo universal del mondo,
Che di Saturno il secolo giocondo
8 Lieto menò, quantunque ignudo errasse.
Hebbe di ferro il cor, chi da l'ascose
Viscere de la terra il ferro tolse,
Ma nemico men fero almen n'espone.
12 Quegli i corpi à ferir l'ingegno volse;
Questi dal chiuso, in cui Natura il pose,
L'homicida de l'anime disciolse.

v. 1 dale (Mo04) > da le (Mo09 = Mo14 = Mo02) → **da le** • v. 3 d'oro (Mo09) > l'oro (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **l'oro** • v. 4 masse, (Mo02) > masse. (Mo04) > masse (Mo09) > masse. (Mo14) = **masse**. • v. 5 allhor, (Mo02 = Mo04 = Mo14) > allhor (Mo09) → **allor**, • v. 6 mondo (Mo09) → **mondo**, • v. 9 cor (Mo02 = Mo04) → **cor**, | dal' (Mo02 = Mo04) > da l' (Mo09 = Mo14) → **da l'** • v. 10 dela (Mo02 = Mo04) → **de la** | tolse; (Mo09) > tolse, (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **tolse**, • v. 12 a (Mo02 = Mo04) > à (Mo09 = Mo14) → **à** | volse, (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **volse**; • v. 13 pose. (Mo09) > pose, (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **pose**, • v. 14 del' (Mo02 = Mo04) > de l' (Mo09 = Mo14) = **de l'**

Si tratta della seconda invettiva delle *Rime Morali* e si scaglia contro coloro che, estraendo l'oro dalle miniere, ne hanno permesso la circolazione, alimentando e fomentando l'avarizia, *morbo universal*, facendo crescere *l'inganno*, *la morte*. Il sonetto trova il suo bilanciamento nel quinto componimento, l'elogio della vita solitaria, lontana dagli affari del mondo ed estranea a qualsiasi perversione dovuta all'agire umano.

Se la datazione generale dei sonetti risulta quasi del tutto impossibile, in questo caso ritengo concepibile attribuire la composizione di questo agli anni della giovinezza del poeta, al periodo in cui Marino - in rotta con il padre - si allontana dalla casa paterna: l'accorato disprezzo che accusa chiunque abbia estratto e fatto circolare l'oro è tale da far trasparire una sfumatura di intimo e personale disprezzo (di interessante consistenza è il *Pera* d'esordio: nessuna composizione, per quanto animosa, esordisce con un augurio così funesto). Alla luce di questa angolazione, ho esaminato la condizione del poeta, in perenne difficoltà economica, cercando di sfruttare queste "coincidenze" per avanzare un'ipotesi circa la datazione del sonetto: le pressioni di tipo finanziarie si acuiscono considerevolmente nei primi anni '90 del 1500 e questo fatto mi induce a credere che la presente composizione, risentendo di questi influssi negativi, possa effettivamente essere ricondotta al biennio 1592-1593. In particolare all'anno 1593, al quale risale un nutrito numero di lettere, inviate da Marino a Giambattista Manso, in cui si avverte come le preoccupazioni economiche stiano diventando pressoché inaffrontabili per il Nostro. Marino - poco più che ventenne - si trova quindi costretto a chiedere al Marchese di Villa, poi suo grande amico, un sostegno:

«Saprà V. S. ch'io per mia disgrazia mi ritrovo troppo fieramente agitato da moltissimi e gravissimo travagli per essere in rotta con mio padre, le tirannie del quale io mi risolvo a non poter più tollerare. Per la qual cosa, dovendo io sodisfare ad alcune mie estreme necessità, priegola per quella innata magnanimità ch'in lei ho sempre veduto rilucere, mi favorisca imprestarmi per lo spazio di quindici giorni quattro ducati, infino a tanto ch'io con lui mi rapacifichi»¹.

Sfortunatamente, la riappacificazione con il padre (agognata fino all'ultimo) non avrà luogo e, dopo breve tempo, all'iniziale richiesta di 4 ducati, ne segue un'altra, ben più consistente, di 30²:

«Son debitore a V. S. illustrissima di molti denari¹, ma molto più d'inifite grazie che di continuo mi fa. A queste non posso sodisfare, a quegli credeva averlo fatto

¹ BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 3, lettera numero I (1593).

² Facendo un semplice calcolo di conversione dal ducato alle lire e dalle lire agli attuali euro, risulta che la prima richiesta avanzata da Marino era di circa 75,24 euro; la seconda, invece, ben più considerevole, ammonterebbe a circa 564,30 euro.

a quest'ora; ma quella stessa fortuna che m'ha impedito a compir a quanto dove-
va, mi sforza a supplicarla a favorirmi di trent'altri ducati, che spero restituire con
gli altri; col che però non intendo aver sodisfatto al debito mio, ma di rimanerle
perpetuamente tenuto»².

È evidente che il non trascurabile aumento della cifra richiesta fra la prima e la seconda
missiva sia indicatore di una situazione affatto rosea per Marino, costretto a dover so-
pravvivere da solo a 24 anni, senza un lavoro e, di conseguenza, senza un sostegno eco-
nomico.

Ancora: sempre risalente all'anno 1593 è un'altra epistola inviata a Manso al quale si
chiede, questa volta, di concedere una dilazione per il pagamento della cifra ottenuta in
prestito:

«Il suo gentilissimo sonetto è pieno di tante bellezze e di sì varie ricchezze, ch'io
non potrei così in fretta minutamente considerarlo e discorrere a pieno sopra i suoi
ornamenti: mi riserbo però a farlo più agiatamente. Io voleva dimane essere da V.
S. illustrissima a supplicarla mi favorisce d'aspettarmi qualch'altro dì intorno a
quel negozio, perché avrò questa settimana alcuni dinari e spero di sodisfarla; e
credami ch'io sono stato questi giorni assai flagellato dalla fortuna. Perdonimi
della mia soverchia importunità e malcreanza, ed aggiungasi questo altro a' tanti
oblighi ch'io le tengo. E le resto baciando umilissimamente le mani»³.

Il *fil rouge* che lega tutte e tre le lettere è l'avversa fortuna che, mal disposta nei con-
fronti di Marino, lo condanna a *moltissimi travagli*, lo *sforza a supplicare* e lo *flagella*
ripetutamente, impedendogli di trovare il tempo per mettere insieme e restituire la
somma prestata. Il tono che percorre queste missive è un miscuglio fra la supplica e
l'intento di muovere a compassione: si tratta infatti di una richiesta di aiuto in tutto e per
tutto, dal modo con cui Manso viene invocato (l'appellativo di *S. V. illustrissima*, o an-
che di *S. V.*, è inizialmente riservato esclusivamente per le richieste di denaro), alla pro-
fusione di scuse e di nuove promesse per il vicino futuro. È facile arguire quindi che il
poeta si trovasse in uno stato di crisi ed è altrettanto logico, stando a questo ragiona-
mento, attribuire il dodicesimo componimento a questo periodo (a onor del vero, la ste-
sura potrebbe risalire anche ad un periodo posteriore e non contemporaneo alla presenza
dei problemi economici: tuttavia, come si spiegherà più avanti, la passione e il trasporto
dell'assunto fanno pensare ad una produzione cronologicamente parallela). Il volgere
del 1593 porta però un importante cambio di situazione, un miglioramento per il poeta:
a partire dal 1594, infatti, si apre una stagione particolarmente prospera per il giovane
Marino che non scriverà più a Manso per ottenere dei prestiti, ma per intrattenere con

¹ Sarebbe esagerato pensare che quattro denari siano definiti "molti": è quindi lecito ipotizzare che nel
lasso che separa le due lettere (delle quale viene riportato esclusivamente l'anno di stesura) siano state
avanzate, da parte di Marino, altre richieste di prestito e che Manso le abbia tutte soddisfatte.

² BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 4, lettera numero II (1593).

³ BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 5, lettera numero III (1593).

lui un carteggio esclusivamente poetico¹. Il 1594 rappresenta l'anno della svolta, durante il quale il Nostro entra al servizio di Matteo di Capua, principe di Conca, vivendo un neroniano *quinquennium felix*², lontano da qualsiasi tipo di *cura*, soprattutto di tipo economica. Anche la produzione poetica conosce un fecondo avanzamento: in questo periodo nascono i primi progetti, destinati a rimanere cantieri aperti per anni³.

Il sonetto, in quanto specchio di una situazione interamente personale, sembra non allacciarsi ai modelli della tradizione; a questo si deve aggiungere che, se è veritiera la collocazione temporale della lirica, l'autore è un Marino che sta ancora muovendo i primi passi nel mondo della poesia ed è quindi comprensibile che le scelte di determinati costrutti o strutture siano da attribuire all'animosità giovanile che ancora deve maturare e affinare la sua confidenza con i classici (e con la loro rielaborazione). Un chiaro esempio di questa vivacità è l'attacco (*Pera*), un imperativo del tutto inedito nella produzione morale. Nei componimenti finora analizzati si è sempre sottolineato come Marino lasci il lettore di interpretare liberamente le liriche, "scegliendo" l'insegnamento da trarre. Il tutto viene condotto asetticamente, senza influenze o spinte esterne: in questo caso, invece, ogni barriera viene valicata, la delicatezza dell'allusione lascia spazio alla più prepotente esuberanza dell'autore, invasato più da un *furor* giovanile che da un *furor* poetico. La rabbia, intimamente e intensamente vissuta, abolisce tutte le sfumature della produzione più matura, offrendo un fondamentale spaccato sulla personalità di un Marino acerbo ma che tuttavia riesce a conservare, nonostante la limatura metrico-sintattica, l'*input* iniziale, mantenendo inalterato quella vena e quel sentimento che rendono questa composizione così viva e appassionata.

I bersagli di questa apostrofe sono coloro che hanno sprigionato (verbo dall'intensa portata evocativa, dato il significato etimologico di «togliere dalla prigionia») l'oro, estraendolo dalle miniere dei monti o dal *Tartareo fondo* (considerato il carattere diabolico del metallo prezioso definito *scelerato immondo*); l'accusa investe anche coloro che l'hanno modellato e lavorato (*trattollo*) e coloro che l'hanno messo in circolazione

¹ Con Giambattista Manso, Marino intrattiene un'amichevole e devota corrispondenza epistolare, caratterizzata da scambi di sonetti (anche di altri autori, fra i quali Torquato Tasso), da giudizi stilistici sulla rispettiva produzione poetica e da un genuino affetto: «Sono forse due mesi ch'io scrissi un'altra lettera a V. S. illustrissima, consegnata in mano del signor Vincenzo Filinghieri, con desiderio di saper nuova della sua salute e della memoria che di me tiene» BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 5, lettera numero I (1593).

² Il *quinquennium* è destinato a interrompersi nel 1598, quando Marino viene incarcerato per misteriose accuse, forse di sodomia o di omicidio.

³ «Al servizio del principe di Conca il Marino si fermò per diversi anni, in un passaggio per il quale la scarsità di informazioni biografiche è da intendersi direttamente proporzionale alla fertilità di una stagione poetica. È in questo periodo che il Marino abbinò la poesia d'occasione per gli eventi minimi del mondo napoletano all'avvio di progetti destinati a rimanere aperti per anni e a segnare la sua intera carriera letteraria: l'*Adone*, la *Strage de gl'Innocenti*, la *Gerusalemme distrutta*, le egloghe boscherecce» (RUSSO 2008, p. 19).

(*l'accolse in masse*). Vaghi e troppo labili sono i richiami di questa prima quartina: a parte l'epiteto *tartareo fondo*, stilema particolarmente apprezzato e disponibile a Marino nelle sue declinazioni in Tasso¹, non è individuabile nessun particolare precedente; addirittura la forma *trattollo* rappresenta un *hapax* nell'intera produzione mariniana (non è difficile immaginarne il motivo, vista la cacofonia intrinseca della costruzione).

La seconda quartina analizza le conseguenze negative dell'introduzione dell'oro: l'utopia primigenia, in cui gli uomini vivevano in completa e perfetta armonia con l'ambiente circostante e fra di loro, conosce la diffusione di *morte*, *inganno* e avarizia (eloquentemente definita *morbo universal*); la cosiddetta "età dell'oro" è, paradossalmente, il nome che viene attribuito a quell'epoca mitica in cui l'oro era qualcosa di ancora sconosciuto, così come sconosciute erano le perversioni (moralì e spirituali) degli uomini. L'estrazione di questo minerale sancisce il declino della prosperità, dell'abbondanza e l'*aurea aetas* viene spazzata via dal sorgere dell'avarizia, dell'invidia e di tutti gli altri comportamenti umani connessi a questi vizi: l'originaria innocenza viene divelta e strappata con una tale velocità e brutalità da rendere inutile ogni possibilità di recupero. L'età dell'oro diventa il ricordo perduto per eccellenza, il momento felice e spensierato nella storia dell'evoluzione umana in cui il mondo *errava ignudo*², accontentandosi del necessario, non conoscendo né l'aspetto né l'impatto dell'ambizione.

L'argomento, come facilmente si può desumere, è particolarmente caro a Marino il quale lo assume quasi come battaglia personale: la passione però non è ricercatezza o preziosismo e l'assunto si ammantava di una veste piana, senza particolarità esegetiche, segno che la stesura è ancora giovanile, leggermente acerba. A livello sintattico, gli artifici stilistici si riducono a ben poca cosa: si intravede un timido esempio di *variatio* («*Seco l'inganno allor, seco allhor trasse*») prima che la propensione per la simmetria prenda il sopravvento; inoltre, l'accostamento sinonimico di *giocondo-lieto* tradisce un iniziale interessamento nelle opere del Tasso, sia padre che figlio (il quale, peraltro si trova a Napoli, ospite proprio del principe di Conca): la dittologia in questione si rifarebbe, a mio avviso, con maggior pertinenza ad un sonetto di Bernardo Tasso dedicato ad Alfonso d'Este, duca di Ferrara, la cui prima quartina così recita:

Or riede il secol d'or, ora l'etate
felice renderà lieto e giocondo,
illustrissimo Alfonso, il mesto mondo,

¹ BASILE 1994, tomo I, libro II, parte I, numero 529, vv. 1-4, p. 481: «L'idra novella che di toscò forse / già Megea nudrio nel seno immondo, / ch'al fine uscita del *tartareo fondo* / prima là tra' Germani orribil sorse»; BONFIGLI 1936, canto VII, ottava 28, p. 124: «Ma venne, lasso! Dal *tartareo fondo* / a turbar la mia pace e la mia gioia / quella triste peste crudel che suole al mondo / recar sovente incomparabil noia / ché 'l sereno d'amor stato giocondo / tutto col suo velen turba ed annoia».

² Ho attribuito la subordinata concessiva *quantunque ignudo errasse* al mondo, inteso come soggetto della proposizione relativa, e non a Saturno, qui chiamato in causa sotto forma di genitivo possessivo il cui intento è quello di specificare la qualità del secolo.

mercé sol de la vostra alta bontade¹.

Più che di una ripresa, parlerei di appropriazione senza motivi elogiativi: Marino sta sperimentando i primi contatti col passato letterario e, in particolare, acquisendo la prima confidenza con l'opera tassiana: i presunti richiami che si mescolano alla produzione giovanile di questo periodo non solo altro che prove, dei veri e proprio collaudi sulla forza dell'ispirazione, sull'apporto poetico che un riferimento di tale portata comporta e sulla sua capacità di dissimularne la paternità.

La prima terzina introduce un approfondimento alla tematica principale: l'estrattore dell'oro viene paragonato con quello del ferro e vengono analizzate le conseguenze che i differenti metalli hanno prodotto sull'evolversi umano. Colui che ha tolto il ferro dalla terra (i toni, in questa seconda parte, si ammorbidiscono: l'impeto iniziale viene stemperato dal paragone proposto, la rabbia proemiale scema - non è più il *tartareo fondo*, ma la terra, senza inflessioni negative) è accusato di avere *di ferro il cor* ma, nonostante questo, nonostante la sua indifferenza, non merita di essere redarguito così aspramente come il cercatore d'oro, poiché *nemico men fero almen n'espose*. Il ferro, essendo un metallo meno prezioso dell'oro, non è un nemico così subdolo, letale e viscido e il concetto viene ripetuto anche nell'ultima terzina in cui vengono messi ulteriormente in luce i danni che il trovatore dell'oro e quello del ferro hanno causato: il secondo, indicato con il deittico *quegli* (da notare la lontananza insita nel pronome dimostrativo: colui di cui non si sta parlando e che si userà come paragone), ha volto il proprio ingegno *a ferir i corpi* (piano fisico); il primo, *questi* (il nodo centrale del componimento), ha disciolto *l'homicida de l'anime*, liberandolo dalla prigione (*chiuso*) in cui *Natura* l'aveva posto (piano spirituale). Sembra quasi di rileggere la terzina dantesca in cui Virgilio spiega quali saranno i benefici che l'arrivo del *veltro* porterà agli uomini:

Questi la [lupa] caccerà per ogni villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla².

Marino non predice la venuta di nessuna creatura che riuscirà a ricacciare l'avarizia che l'oro ha disperso nel mondo e a riscattare l'integrità del genere umano, ma l'idea che un male così grave fosse, di partenza, rinchiuso in una prigione sotterranea è sicuramente di ascendenza dantesca.

Le suggestioni sono tante e le premesse, affinché questa possa trasformarsi nella grande poesia barocca italiana, si annidano in ogni verso: quello che manca in questo sonetto è la caratteristica pacatezza dell'assunto, il solenne distacco che rende la sezione delle *Morali* un vero e proprio manuale didattico. È la maturità e l'affinamento delle proprie

¹ MARTIGNONE 1995, libro V, numero CXXVI, vv. 1-4, p. 139.

² SAPEGNO 1962, *Inferno*, I, vv. 109-111.

capacità che permetteranno un bilanciamento nell'assunto: Marino è giovane, ancora inesperto per poter trattare questi argomenti con impassibilità anche se non c'è niente che renda perfetto un componimento come l'apporto personale, il vissuto. Dopotutto è proprio l'intromissione del carattere intimo che assicura rilievo e concretezza ad una composizione, rendendola vicina all'esperienza del lettore che può quindi percepire il messaggio come proprio: il senso del *morale*, secondo la posizione mariniana, non risiede in un insegnamento cattedratico o in una distaccata lezione da impartire, ma in un percorso di maturazione condiviso, in base al quale e grazie al quale autore e lettore raggiungono un'intesa e una conoscenza reciproca e profonda. Grazie all'esperienza del poeta, il lettore (che diventa quindi interlocutore) può fare confronti e interiorizzare quel seme che, da coscienza a coscienza, può far nascere frutti, impartire lezioni e promuovere cammini di crescita tutti diversi a seconda del sentimento e del percepire personali.

O dela scala, ond'al celeste regno

Marino elogia l'Umiltà, creando una composizione speculare al rimprovero della superbia del sonetto numero quattro. La lirica può dirsi tripartita: all'iniziale elogio dell'Umiltà, segue il ricordo di esempi di coloro che non hanno rispettato questa virtù preferendole la superbia; infine l'esaltazione di chi sa apprezzare questa qualità chiude il sonetto. Da notare è l'incipitale enumeratio delle qualità dell'Umiltà e delle sue valenze; si consideri la dittologia sinonimica dei versi 3 (bella, e santa) e 6 (irato, e fero), l'endiadi del 4 (base, e sostegno) e l'ossimoro del verso 7 (magnanimo, e altero, di paternità dantesca: la magnanimità è infatti caratteristica degli spiriti che abitano il Limbo). Si noti il richiamo biblico nello stilema ancilla di Dio e il ricorso ai significati secondo etimologia latina (mostro e felice). Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 O DELA scala, ond'al celeste regno
Si leva alma fedel, grado primiero,
Bella, e santa Humiltà, d'ogni honor vero,
4 D'ogni vera virtù base, e sostegno.
Tu, sol del suo furor freno, e ritegno,
Plachi il gran Re, quand'è più irato, e fero,
Che qual Lion magnanimo, & altero,
8 Sol co' mostri superbi usa il suo sdegno.
Cadde l'Angel miglior, cadde la mole
Dei rei Giganti; e (tua mercé¹) sublime
Calca ancilla di Dio le stelle, e 'l² Sole.
12 Felice è ben chi più se stesso opprime,
Quanto s'avanza più; Tal pianta suole,
Ove frutto ha maggior, piegar le cime.

v. 1 de la (*Mo09* = *Mo14*) → **dela** • v. 2 primiero (*Mo02* = *Mo04*) > primiero (*Mo09*) > primiero (*Mo14*) **primiero** • v. 3 Bella e santa (*Mo04*) > Bella santa (*Mo09*) > Bella, e santa (*Mo14*) = **Bella, e santa** | Humiltà (*Mo02* = *Mo04*) > Humiltà, (*Mo09* = *Mo14*) = **Humiltà**, | vero. (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09*) > vero, (*Mo14*) = **vero**, • v. 5 Tù sol, (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) → **Tu, sol** • v. 6 fero. (*Mo09*) > fero, (*Mo14* = *Mo02* = *Mo04*) → **fero**, • v. 7 altero. (*Mo02*) > altero, (*Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) = **altero**, • v. 8 cò' (*Mo04* = *Mo09*) > co' (*Mo14* = *Mo02*) = **co'** • v. 10 Dei (*Mo02*) > De' (*Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) = **De'** | Giganti: (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09*) > Giganti; (*Mo14*) = **Giganti**; | mercè (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) → **merce** [*emend. in mercé*] • v. 11 e'l Sole (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) → **el Sole** [*emend. in e'l Sole*] • v. 13 più. (*Mo02* = *Mo04* = *Mo09* = *Mo14*) → **più**;

¹ Forma emendata dall'originale *merce*.

² Forma emendata dall'originale *el*.

L'elogio dell'Umiltà si apre con un'invocazione che si snoda nelle due quartine: viene definita il primo gradino della scala che conduce alla salvezza, è *base e sostegno* di ogni vero onore e di ogni virtù, nonché l'unico freno in grado di blandire l'ira divina quando si scatena per punire la superbia.

Il tredicesimo componimento si inserisce nella raccolta come corrispettivo speculare del quarto, nel quale Marino ragionava sui comportamenti umani dettati dalla vanagloria: costruire maestosi palazzi per imprimere nella memoria collettiva un proprio ricordo è un atteggiamento che porta la *terrena mola* ad innalzarsi più del dovuto, a gonfiarsi di un'auto-compiacenza che, se eccessiva, rischia di incorrere nella punizione *fulminea* del Cielo. Il riferimento che vi si poteva scorgere, secondo l'interpretazione proposta, ricorda il passo delle Scritture riguardante la costruzione della Torre di Babele, simbolo per eccellenza della superbia umana la quale, trascendendo i limiti concessi, covava il desiderio di andare oltre ciò che è consentito. In questo caso, l'ispirazione biblica prorompe con maggiore forza, sia nell'immagine della scala *ond'al celeste regno / si leva*, sia nella figura del *gran Re* che mal sopporta gli eccessi di superbia da parte dei suoi figli. L'ambientazione è quindi attribuibile ai luoghi dell'Antico Testamento, dove la rabbia di Dio è un'ipostasi indipendente dalla volontà degli uomini, ma fortemente legata alle loro azioni: davvero frequenti sono le situazioni nelle quali la vendetta divina si abbatte sulla terra per colpire il peccato e distruggere la radice della perversione (un esempio per tutti è il celeberrimo episodio del Diluvio Universale). L'intero sonetto è permeato da un andamento solenne e da un alone di sacralità, riconoscibile fin dal verso iniziale in cui si attribuisce all'Umiltà la valenza di *grado primiero*, primo gradino, della *scala* che conduce al Paradiso (*celeste regno*). La fonte principale è la *Genesi*:

«[Giacobbe] fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. [...] Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: "Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo". Ebbe timore e disse: "Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo»¹.

L'immaginario mariniano deve aver subito l'influsso anche di un'altra fonte, importantissima e sovente presa come modello di riferimento: la *Commedia*, nella quale a più riprese il narratore ricorda il peccato di superbia, l'importanza dell'umiltà e il destino che lo attende subito dopo la morte (dopo aver incontrato nel I canto il leone che gli impedisce la salita, Dante è perfettamente consapevole che la superbia è un peccato che lo riguarda da vicino: «e io a lui: "Tuo vero dir m'incora / bon umiltà, e gran tumor

¹ *Genesi*, 28, 12, 16-17.

m'appiani»¹). Non solo: diversi sono i luoghi dell'opera in cui ritorna il tema della scala, primo fra tutti il *Purgatorio*, nel canto XXVII, dove si legge ai versi 124-129:

Come la scala tutta sotto noi
fu corsa e fummo in su 'l *grado superno*²,
in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
e disse: «Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno»³.

La consonanza fra l'assunto dantesco e quello mariniano è chiara: Virgilio guarda Dante, moralmente cresciuto e libero dal peso del peccato, per constatare che il suo compito di guida è ormai giunto al termine; Marino qualifica l'Umiltà come primo gradino per salire la scala che porta alla salvezza eterna. Entrambi i poeti, quindi, attribuiscono all'immagine della scala una valenza edificante, salvifica, la cui salita sancisce una crescita interiore (e, visto il contesto, anche morale) che ogni uomo deve compiere, interiorizzandone l'ammaestramento implicito. Ancora: in *Paradiso* XXI Dante, salito al cielo di Saturno (il VII), si imbatte in una nuova visione, quella di uno *scaleo* continuamente percorso dagli Angeli:

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giace ogne malizia morta,
di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce.
Vidi anche per li gradi scender giuso
tanti splendor, ch'io pensai che'ogne lume
che par nel ciel, quindi fosse diffuso⁴.

La scala è il simbolo universalmente riconosciuto (e di grande effetto per l'iconografia e l'immaginario medievale) della vita contemplativa. La virtù principale che si deve esercitare per condurre un'esistenza contemplativa feconda è l'umiltà che aiuta ad accostarsi alle verità divine con pazienza e cognizione dei propri limiti. Dante e Marino partono quindi dal medesimo presupposto: la *bella, e santa Humiltà* deve essere il sostegno, il punto di partenza sul quale basare la rettitudine del proprio cammino spirituale. Sul carattere imprescindibile dell'umiltà, Marino può basarsi sul lavoro poetico del monaco e letterato veneziano Pietro Massolo le cui *Rime Morali*, fautrici di un insegnamento in-

¹ SAPEGNO 1962, *Purgatorio*, XI, vv. 118-119.

² Si noti la contrapposizione fra Dante e Marino: il primo si trova alla fine di un cammino, dopo aver oltrepassato l'ultimo gradino, mentre il secondo ripercorre il percorso dal suo inizio, stabilendo che l'atteggiamento congeniale per affrontare un *iter* così importante sia quello di imparare e far propria la *santa* virtù dell'*Humiltà*.

³ SAPEGNO 1962, *Purgatorio*, XI, vv. 124-129.

⁴ SAPEGNO 1962, *Paradiso*, XXII, vv. 25-33.

flessibile e rigoroso, avvalendosi della posizione di San Bernardo¹, dimostrano come l'umiltà sia la guida primaria che Gesù Cristo ha insegnato a seguire, con il suo esempio, in vita. Anche Massolo fa riferimento al cammino spirituale dei credenti come ad una salita (senza esplicitare però il tema della scala) da compiere per entrare nel Regno dei Cieli:

L'alta humiltà con opre & con parole,
a seguir ci insegnò più d'altra cosa,
in questa momentanea e breve vita,
poi che per quella eterna e gloriosa
l'anima al fin del ciel tien la *salita*,
et splende al mondo come un chiaro Sole².

L'aspetto preponderante di questa virtù, la salita, è evidenziato con la medesima intensità. Marino, erede della tradizione biblico-dantesca e dell'esempio moralmente incorruttibile di Massolo, opera su due fronti: da una parte, modula la sua posizione levigando le asprezze del verseggiare che invece caratterizzano i componimenti del monaco veneziano; dall'altra, cerca di sensibilizzare e di umanizzare l'esperienza della *Commedia*, rendendone il messaggio ancora più vicino alla sensibilità dei lettori.

Questo sonetto, fin dal suo esordio, permette inoltre di rafforzare l'ipotesi sulla datazione del componimento precedente: in questa sede, i toni si fanno notevolmente più carezzevoli e meno bruschi, la volontà di insegnamento si mescola agilmente nei richiami testuali che supportano l'assunto generale restando però di sottofondo; la ripresa dei modelli si fa più responsabile e più approfondita; il giudizio dell'autore non è espresso con la veemente vigoria del *Pera*, ma fa suggerimento, si acquieta in una struttura che pazientemente fornisce esempi e motivazioni, che non attacca il lettore ma lo blandisce con promesse moralmente allettanti (*felice è ben chi più se stesso opprime, / quanto s'avanza più*).

La seconda quartina giustifica il concetto iniziale: spiega per quale motivo l'umiltà deve stare alla base della scala per il Paradiso. Essa è infatti il *freno* all'ira di Dio che, come un leone *magnanimo & altero*, riserva il suo sdegno esclusivamente ai *mostri* (secondo il significato latino di "evento straordinario" e di "atto nefando") di superbia. È la tracotanza e la violazione efferata delle leggi immutabili, immediati effetti collaterali della superbia, che irritano il *gran Re*. L'antica *hybris* si carica di un risvolto cristiano e così come le divinità del mondo classico si adiravano quando qualcuno osava sfidarle, ora Dio non tollera che gli uomini vadano oltre i confini a loro assegnati: coloro che an-

¹ MASSOLO 1583, p. 255.

² «È il concetto presente, che la humiltà è una virtù principalissima fra l'altre. percioche come attesta S. Bernardo. Humilitas cordis receptaculum est gratiae. Et il medesimo, Humilitas duplex, una quanm parit veritas, altera quam inflammat charitas. Et il medesimo, Humilitas, simplicitas, & innocentia, decor sunt animae» MASSOLO 1583, p. 255.

dranno *oltra i confini* riceveranno la punizione divina. L'accostamento di Dio al Leone che da magnanimo diventa *altero* se contrariato è di ascendenza biblica: «Egli disse: “Il Signore ruggisce da Sion e da Gerusalemme fa udire la sua voce»¹. L'umiltà è dunque il *freno, e ritegno* (prestito tassiano²), il metodo sicuro per stornare la rabbia divina; per questo motivo, Dante - che si conferma nuovamente il modello principale - nel X canto del *Purgatorio* descrive gli stupendi rilievi, opera di Dio, in cui si eterna il ricordo di coloro che furono umili in vita:

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova³.

È Dio che, in questo caso, mostra agli uomini il giusto comportamento da mantenere a differenza di come fecero Lucifero (definito *Angelo miglior*) e i Giganti, caduti per il loro oltraggioso comportamento. Il primo, secondo la tradizione patristica, sarebbe l'Angelo più bello mai creato da Dio, ma tanta bellezza era eguagliata da altrettanta superbia che lo portò in competizione con il suo Creatore; per questo motivo, Dante lo definisce il *primo superbo*:

E ciò fa certo che 'l primo superbo,
che fu la somma d'ogni creatura,
per non aspettar lume, *cadde* acerbo⁴.

Marino non mutua solo l'immagine di Satana ma anche la fulmineità dell'uso del passato remoto: il *cadde* colloca in un punto temporale preciso, in uno spazio puntuale l'incontrovertibile sbaglio della ribellione; il carattere asettico, distaccato del tempo verbale conferisce una patina di solennità alla prima terzina che, adducendo esempi a supporto della veridicità dell'ira divina, conduce il lettore verso l'*explicit* del sonetto dove si condensa il vero tono didattico-morale. La sentenziosità del discorso si duplica grazie all'effetto dell'anafora: caratterizzante la scelta dell'autore di usare lo stesso verbo anche per un soggetto plurale (*Giganti*) reso complemento di specificazione di *mole* che ben si concorda con il *cadde* reiterato. Nel secondo esempio, oltre a Dante⁵, è decisivo l'apporto della tradizione mitologica che vuole i Giganti in lotta con gli dei olimpici nella cosiddetta Gigantomachia per vendicare l'ingiusta prigionia dei Titani, rinchiusi

¹ Amos, 1, 2.

² BONFIGLI 1934, canto IV, ottava 62, p. 95: «Goffredo il vi comanda. - Ardente dire / usò Riccardo e quasi sferza o sprone; / ma questo è quasi freno, o qual ritegno / de' cavalieri a l'animoso sdegno»; ancora: BONFIGLI 1934, canto VIII, ottava 52, p. 202: «E tace ogni altro più onorato e degno: / e di lor dubbio il pio signor s'accorse, / e, tutto pien di generoso sdegno, / dal loco ove sedea, repente sorse; / ponendo al suo fratel freno e ritegno, / che spesso per onore a morte corse».

³ SAPEGNO 1962, *Purgatorio*, X, vv. 94-96.

⁴ SAPEGNO 1962, *Paradiso*, XIX, vv. 46-48

⁵ SAPEGNO 1962, *Inferno*, XXXI, vv. 41-45: «Monteregion di torri si corona, / così [l'n] la proda che 'l pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti, cui minaccia / Giove del cielo ancora quanto tona».

da Zeus nel Tartaro: l'assalto di questi *rei* venne quasi immediatamente sbaragliato dal contrattacco delle divinità olimpiche le quali, aiutate dal semidio Eracle, per punizione li cacciarono sotto l'Etna. L'ultimo verso della terzina solleva dei dubbi esegetici di non facile soluzione: «e (tua mercé) sublime / calca ancilla di Dio le stelle, e 'l Sole». Facilmente riconoscibile è lo stilema *ancilla Domini* (*ancilla di Dio*) riferito alla Vergine la quale viene presentata dalla versione biblica e patristica come primo esempio di umiltà. Dante, rifacendosi a questa tradizione, scrive:

Giurato si saria ch'el [l'Arcangelo Gabriele] dicesse “Ave!”;
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella
“*Ecce ancilla Dei*”, propriamente
come figura in cera si suggella¹.

Anche il riferimento alle stelle e al Sole collegato alla figura della Vergine è facilmente spiegabile, stando al capitolo 12 dell'Apocalisse nel quale si descrive straordinaria visione di una Donna, molto probabilmente la Madonna, *vestita di sole* e coronata di dodici stelle:

«Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna *vestita di sole*, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una *corona di dodici stelle*»².

Il nodo esegetico è la parola *calca* che si accorda con difficoltà al contesto: seguendo questa linea interpretativa, il verbo potrebbe assumere il significato di “appesantire”, inteso in senso metaforico, col proprio esempio *sublime* di umiltà le stelle e il sole (entrambi riferimenti alla Terra per sillogismo). Questa ipotesi trova conforto nella disposizione che Dante attribuisce alla Vergine, al di sopra del Cielo delle stelle fisse e, di conseguenza, al di sopra del Cielo del Sole. Questa, a mio avviso, risulta l'unica soluzione possibile, considerato che l'alternativa sarebbe quella di intendere *calca* come soggetto cui va riferito l'aggettivo *sublime* e *ancilla* apposizione del nome; la costruzione sarebbe troppo ellittica, dal momento che sarebbe necessario integrare la frase con il verbo principale, qui mancante. La struttura, secondo questa poco probabile costruzione, sarebbe da ricostruire così: «e (tua mercé) sublime calca, ancilla di Dio, *sono* le stelle, e 'l Sole». Come già detto, però, questa soluzione forza troppo il verso originale, piegandolo verso un' spiegazione che difficilmente trova riscontri effettivi³; altrettanto complicato sarebbe armonizzare questa sistemazione all'interno del contesto generale del sonetto, perché non avrebbe senso inserire, dopo gli esempi di superbia, la notazione sulla calca delle stelle come ancilla di Dio.

¹ SAPEGNO 1962, *Purgatorio*, X, vv. 40-45.

² BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 5, lettera numero III (1593).

³ Da giustificare sarebbe inoltre l'accostamento, inedito, di *stelle* e *Sole* con la calca nella qualità di ancilla di Dio.

Il sonetto si chiude con un'immagine piena di valore morale: Marino paragona il piegarsi dell'albero al piegarsi intellettuale dell'uomo che, raggiungendo vette sempre più alte, deve ricordarsi di mantenere un atteggiamento umile e semplice. I traguardi raggiunti non devono essere motivi di superbia, ma la riprova che la *bella, e santa Humiltà* debba essere connaturata all'animo umano. La logica del discorso tocca picchi di impegnata catechesi morale cui viene dato un illustre precedente: non è *a causa dei*, ma *grazie ai* successi che si deve imparare a mantenere un comportamento dimesso, *humilis*; il paragone generale viene infatti suggerito dalla punizione che Dante riserva ai superbi che, incapaci di piegarsi per umiltà, devono ora, per correggere il loro difetto, portare sulla schiena un masso più o meno pesante:

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid'io color, quando puosi ben cura.
Vero è che più e meno eran contratti
secondo ch'avien più e meno a dosso;
e qual più pazienza avea ne li atti,
piangendo pareva dicer: "Più non posso"¹.

L'insegnamento è chiaro: in questo sonetto sembra che Marino sviluppi un commento alla disquisizione dantesca sull'umiltà e sulla superbia, concentrando nella breve ampia struttura metrica tutto ciò che è necessario che l'uomo sappia per potersi svincolare dal peccato e per poter aspirare alla salvezza eterna nel Regno dei Cieli.

¹ SAPEGNO 1962, *Purgatorio*, X, vv. 130-139.

Quanto da quel di pria, Francesco mio

Il poeta invia questo sonetto all'amico Francesco Barone, parlandogli della sua condizione di ingiusto prigioniero nella Vicaria di Napoli. L'argomento, nonostante sia dettato dall'esperienza, si dimostra dipendente dalla mitologia, dalla quale si mutuano le immagini e l'iconografia. L'assunto basa la sua forza su continue contrapposizioni sottolineate dalla presenza dell'avverbio ma. L'iperbato caratterizza l'andamento che richiama da vicino i procedimenti usati nei poemi greci; da notare è inoltre il chiasmo nel verso finale. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 Quanto da quel di pria, FRANCESCO mio,
 Varia è la nostra età. Più qual solea,
 Non alberga fra noi la bella Astrea,
4 Ma con l'altre compagne al Ciel sen giù.
 O se pur vive in questo secol rio,
 Non è (qual dinanzi fu) Vergine Dea,
 Ma meretrice mercenaria, e rea,
8 Corrotta da vilissimo desio.
 Le lance, use a librar l'humana sorte
 Con giusta legge, hor da l'usanze prime
 Per troppo ingorda passion son torte.
12 E la spada, ch'al Ciel dritta, e sublime
 Volgea la punta, in giù rivolta hor morte:
 Minaccia a l'egro, e l'innocente opprime.

v. 1 pria (Mo02) > pria, (Mo04 = Mo09) > pria (Mo14) → **pria**, | mio (Mo02) > mio, (Mo04 = Mo09) → **mio**, • v. 2 età: (Mo09) > età. (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **età**. | Più, (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Più** • v. 3 fra (Mo04 = Mo09) > frà (Mo14 = Mo02) = **frà** • v. 6 fu (Mo02 = Mo04) > fù (Mo09 = Mo14) = **fù** • v. 9 à (Mo09 = Mo14) → **a** • v. 10 dal' (Mo02 = Mo04) > da l' (Mo09 = Mo14) = **da l'** • v. 12 dritta (Mo09) > dritta, (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **dritta**, • v. 13 morte (Mo02) > morte: (Mo04) > morte (Mo09 = Mo14) → **morte:** • v. 14 al' (Mo02) > a l' (Mo04) > à l' (Mo09 = Mo14) → **a l'**

Nel quattordicesimo sonetto della raccolta compare per la prima volta una dedica: Marino si rivolge a *Francesco mio*, lamentandosi dell'assenza, nella società contemporanea, della dea Astrea, la Giustizia. Da un'edizione delle *Rime* edita nel 1674 a Venezia, che appone una piccola introduzione ad ogni componimento dell'opera, veniamo a conoscenza che il misterioso destinatario chiamato esclusivamente per nome corrisponde a Francesco Barone. Le notizie circa questo illustre sconosciuto tuttavia scarseggiano: le poche informazioni che sappiamo sono riportate in calce al terzo volume della *Lira*, edizione curata da Maurizio Slawinski, il quale scrive:

«Barone, Francesco (?). 1Mo14» Napoletano, autore di *Vesuvii montis incendium* (Napoli, Roncalioli, 1632); un suo epigramma latino si trova *in limine* ai *Musici concenti* di Donato Faciuti (Napoli, 1625)»¹.

Non mi è stato possibile rinvenire altre notizie circa questo personaggio, dal quale però si può partire per capire il contesto in cui Marino scrive la lirica. Sempre stando all'edizione 1674 (del resto, questo era facilmente comprensibile anche ad una semplice lettura del sonetto), l'autore sta attraversando un periodo difficile: la lunga invettiva sulla perversione della Giustizia e su quanto ora il suo corso naturale sia stato deviato *da vilissimo desio*, induce a credere che Marino stia sperimentando l'esperienza del carcere. Rivelatori sono gli ultimi due versi: «volgea la punta, in giù rivolta hor morte: / minaccia a l'egro, e l'innocente opprime». Nonostante la punteggiatura possa sviare l'attenzione dalle concordanze sintattiche, quello che Marino rimprovera alla società contemporanea è l'aver rivolto la spada di Astrea non in alto (come usuale secondo l'iconografia classica e le rappresentazioni moderne), ma in basso, in segno di disprezzo e disinteresse per chi soffre senza colpa. Utile osservare come il tono del componimento non sia supplichevole, ma amicale; persino quando il linguaggio si fa più basso e sprezzante (Astrea da *Vergine Dea* è diventata *meretrice mercenaria*), non è mai supplicante: Marino rende edotto l'interlocutore (che, a questo punto possiamo ipotizzare essere un amico del poeta) delle peripezie che lo stanno vessando, concentrandosi sull'infelice cambiamento che ha interessato la società in cui vive. Difficile ricostruire quale sia il vero motivo per cui Marino debba lamentarsi così accoratamente, ma confrontando questo sonetto con le testimonianze epistolari pervenuteci si può arricchire il quadro di ulteriori informazioni: Borzelli riporta un sonetto-missiva, indirizzato «a don Matteo di Capua principe di Conca», in cui Marino «prigioniero nelle carceri della Vicaria, si rivolge

¹ SLAWINSKI 2007, vol. III, p. 304.

al suo protettore per riavere la libertà»¹. Il componimento in terzine incatenate, piuttosto lungo, racchiude i toni di supplica che mancavano nel sonetto e, verso la fine, si trova un accostamento interessante:

Così al dispetto d'ogni stella rea
essaltato vi vegga a scettro e regno,
onde torni quaggiù la bella Astrea².

Non solo la rima *rea-Astrea*, ma anche il tema dell'abbandono concorre ad unire queste due composizioni che, vista la stretta vicinanza dell'assunto e la consonanza dell'ispirazione poetica, possiamo definire, quasi senza ombra di dubbio, coeve. La datazione, a questo punto, risulta notevolmente più facile, dal momento che la lettera si chiude così: «Dal “cameron”, di giugno novantotto. / Il Marin che fu vostro e sarà vostro». Le *persecuzioni* registrate come introduzioni nell'edizione del 1674 si confermano essere l'incarcerazione della quale Russo, in maniera più approfondita, parla:

«Nel 1598, in maggio, piuttosto improvvisa entro un diagramma almeno all'apparenza tranquillo, giunse un'incarcerazione le cui accuse rimangono misteriose. Da una parte sembra che il Marino venisse accusato di sodomia, dall'altra che fosse invece stato denunciato dal padre di una giovane, Antonella Testa, morta al sesto mese di gravidanza. [...] Liberato per interessamento di Matteo di Capua sul finire del 1598»³.

Le date sembrano coincidere: il sonetto viene scritto ad un amico di Marino in occasione della sua incarcerazione del 1598, probabilmente intorno ai mesi estivi (giugno-luglio); il tono confidenziale che si respira nel componimento è indicativo del rapporto con il destinatario col quale, probabilmente, non vi sono se non rapporti di amicizia e non di sudditanza, e il cordoglio messo in rima altro non è che uno sfogo personale (dal momento che la vera preghiera di aiuto è delegata in altro luogo e riposta in un ben più importante destinatario).

Curioso è però il suo posizionamento nella sezione morale: le constatazioni riportate sono estranee a qualsiasi intento moraleggiante o vagamente didattico. La mia ipotesi è che la lirica sia stata inserita in questa raccolta per il suo esteso ragionamento sulla giustizia che, per antonomasia, richiama al senso del giusto e dello sbagliato degli uomini, alla loro moralità. Ritengo però che la sua presenza qui sia stata dettata più dal senso di esclusione che da quello di inclusione: visto che il risvolto difficilmente si sarebbe accordato con il resto dei sonetti di un'altra sezione, Marino decide di collocare la lirica in quella unità dove aveva già sperimentato l'armonia della componente autobiografica e dove il nucleo centrale si poteva arricchire di sfaccettature inizialmente non previste. Di conseguenza, se il sonetto originariamente non aveva poco o nulla a che vedere con

¹ BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 17, lettera numero XV, anno 1598.

² BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 26, lettera numero XV, anno 1598.

³ RUSSO 2008, pp. 19-20.

l'intento edificante, l'etichetta di "rima morale" glielo attribuisce per definizione, facendolo diventare un invito a preservare e a curare sempre il senso della giustizia che dimora in ogni coscienza umana.

Il sonetto è incentrato sulla figura mitologica di Astrea, dea della giustizia, che «non alberga fra noi»: sul tema della fuga della divinità dalla terra, Marino poteva contare su una notevole produzione che affondava le sue origini già nella letteratura della Roma augustea. Famosa è infatti la fuga di Astrea che, disgustata dalla dilagante corruzione dell'umanità, si trasforma nella costellazione della Vergine (*Virgo*) rifugiandosi in cielo insieme alle *altre compagne*. Ovidio descrive questo episodio nelle *Metamorfosi*:

Vivitur ex rapto; non hospes ab hospite tutus,
non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est.
Inminet exitio vir coniugis, illa mariti;
lurida terribiles miscent aconita novercae;
filius ante diem patrios inquiri in anno.
Victa iacet pietas, et Virgo ceade madentes,
ultima caelestum, terras Astraera reliquit¹.

Virgilio attribuisce il ritorno di Astrea all'età dell'oro: considerato il suo compito, la divinità prima della fuga era solita governare la terra in maniera pacifica e corretta. Le caratteristiche che la accompagnano e rimandano al suo dovere di preservare la giustizia sono, oltre alla bendatura degli occhi (particolare non sempre ricorrente e indicante l'imparzialità alla quale deve attenersi con rigore), la bilancia (simbolo di equità) e la spada, emblema della forza con la quale l'ordine del mondo viene fatto rispettare. Nella quarta egloga leggiamo quindi:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto².

La ricezione del tema interessa anche la letteratura italiana, da Dante³ fino a Tasso, la cui elaborazione su questo argomento non sfugge a Marino. La prima quartina del so-

¹ «Di rapina si vive: l'ospite non può fidarsi dell'ospite, né il suocero del genero, e anche i fratelli di rado si risparmiano. Trama il marito la morte della moglie, lei quella del marito. Terribili matrigne mestano lividi veleni. Il figlio fa i conti sugli anni del padre, prima del tempo. Vinta giace la bontà, e la vergine Astrea lascia - ultima degli dei - la terra madida di sangue» in Bernardini MARZOLLA 1979, libro I, vv. 144-150, pp. 10-11.

² «È venuta l'ultima età del vaticinio cumano, / nasce da capo una grande serie di secoli; / già torna anche la Vergine, torna il regno di Saturno, / già una nuova progenie è inviata dall'alto dei cieli» CUCCHIARELLI-TRAINA 2012, egloga IV, vv. 4-7, pp. 102-103.

³ Dante, parafrasando il passo virgiliano della quarta egloga, scrive: «“Secol si rinova; / torna giustizia e primo tempo umano, / e progenie scende da ciel nova» (*Purgatorio*, XXII, vv. 70-72). Anche nel *De Monarchia* Dante si dimostra consapevole della corrispondenza fra Astrea e la Giustizia e, postillando sempre lo stesso passo virgiliano, scrive: «“Virgo” namque vocabatur iustitia, quam etiam Astream vocabant» [«per “Vergine” si intendeva la giustizia, chiamata anche Astrea»] in CHIESA-TABARRONI 2013, libro I, XI, I, pp. 38-39.

netto *Astrea discesa fra' mortali in terra*, in lode di Guglielmo Gonzaga duca di Mantova, suona così:

Astrea discesa fra' mortali in terra
Sublime albergo in te ritrova e prende,
né sì alto giammai la fronde ascende
che giunga al muro il quale la cinge o serra¹.

Marino recupera le informazioni sul moto ascensionale della dea dalla tradizione, arrangiando secondo la sua personale situazione il tema poetico, sviluppando l'intera lirica su un gioco di giustapposizione fra presente e passato. Partendo dalla constatazione che «varia è la nostra età», l'autore denuncia la scomparsa di Astrea (o, in alternativa la sua corruzione): la realtà contro la quale il Nostro deve scontrarsi è quella di un arresto ingiustificato e ingiusto (stando alle parole di Marino). Le possibilità quindi si riducono a due: o Astra non è più sulla terra ed è fuggita in cielo (scappando da *questo secol rio*), insieme alle compagne, oppure (e qui si innesta la rielaborazione personale) dimora ancora sulla terra, non come prezioso valore da custodire, ma come «meretrice mercenaria, e rea». Il colorito del linguaggio diventa qui estremamente concreto, toccando sfumature ruvide e senza rimorsi: *Vergine* fa riferimento sia alla Costellazione nella quale la divinità, secondo la tradizione, si sarebbe trasformata, ma anche al suo perduto stato di purezza. La sua virtù, una volta tanto sensibile da non poter sopportare la crudeltà del comportamento umano, si è imbastardita, prostituita e venduta ad una società venale e corrotta: l'atteggiamento prima integerrimo di Astrea diventa complice della condizione che l'ha assorbita, determinando il suo abbassamento e la sua trasformazione in *rea*.

Le due terzine chiamano in causa l'iconografia della divinità, descrivendo, sempre per contrasto, gli attributi che le sono canonicamente legati: la bilancia, immagine classica della simmetria, e la spada, raffigurazione della forza. Originariamente, è Temi, madre di Astrea, a possedere queste caratteristiche: sarà poi il sincretismo religioso fra mitologia greca e mitologia romana a causare la mescolanza e la fusione delle due figure. Il risultato è una divinità completamente nuova, alla quale vengono assegnati i due oggetti sopra citati: la Giustizia. Astrea è solo uno dei tanti nomi coi quali viene chiamata la dea la cui effigie veniva (e viene tuttora) apposta davanti ai tribunali in quanto protettrice delle leggi e dell'ordine. Gli elementi distintivi sono, dunque, la bilancia del tipo detto *a bracci uguali* (simmetrica) che suggerisce l'idea di ponderatezza, di equilibrio e di equità e la spada, solitamente a doppio taglio, che evoca la forza e la decisione con cui la dea deve difendere e proteggere l'armonia sociale e civile. A seconda della posizione dell'arma (piegata verso l'alto, impugnata verso il basso, appoggiata su una spalla oppu-

¹ BASILE 1994, tomo II, libro III, parte V, numero 1061, p. 1080, vv. 1-4.

re rivolta a terra), la simbologia della statua cambia¹. L'autore, presentando questi due attributi, contrappone la posizione attuale a quella antica, nettamente differente.

Si inizia dalla spada che subisce un adeguamento alla condizione vissuta dal poeta, riflettendone l'ingiusta permanenza nella Vicaria. Da svettante, *dritta, e sublime*, ora la spada è rivolta verso il basso e minaccia, con la sua imprevedibilità (nuovo carattere che si aggiunge alla simbologia mariniana), di morte l'ammalato e opprime, senza motivazioni (ecco perché imprevedibile), l'innocente. È certamente lecito pensare che, in questo *anonimo* innocente, si cela la figura del poeta che, incarcerato a Napoli per motivi a noi oscuri, ha dovuto scontare una pena detentiva fino a quando Matteo di Capua non decise di prendere a cuore la sua situazione.

E la bilancia: Marino lamenta che *le lance*, una volta mosse da *giusta legge*, sono ora *torte* per l'eccessiva ingordigia umana. La sua condizione di incarcerato innocente lo porta a recuperare i modelli di Petrarca e Tasso piegandone l'ispirazione, spiccatamente amorosa, verso un'appropriazione tutta personale. Petrarca, infatti, scrive:

Et ella: «A che pur piangi et ti distempre?
quanto era meglio alzar da terra l'ali,
et le cose mortali
et queste dolci tue fallaci ciance
librar con giusta lance,
et seguire me, s'è vero che tanto m'ami»².

E Tasso³:

Seminar d'aurea pace eterni semi,
nudrir gl'ingegni e far l'arti feconde,
giusta lance librar, che non confonde
nel dubbio variar le pene e i premi⁴.

L'ispirazione è molto vicina: nonostante il contesto sia diverso, i due poeti ricorrono al termine *lance* come collegato all'idea di giustizia e di equilibrio. Anche Marino parte da questo presupposto (collegandosi alla tradizione), arricchendolo però di implicazioni negative («troppo ingorda passion») che ne sbilancino e spezzino la tanto delicata armonia fra le parti. Questo processo, condotto non senza uno spiccato risentimento, crea un nocivo ribaltamento che costituisce l'esatto contrario dei modelli citati. Questo, unito

¹ La descrizione che Marino fa della *sua* Giustizia è particolare: per quanto si sa, davanti o all'entrata della prigione della Vicaria napoletana poteva essere raffigurata la statua della Giustizia con la spada rivolta verso il basso. Anche se senza riscontri, la suggestione rimane interessante.

² *Canzoniere*, CCCLIX, vv. 38-43 (SANTAGATA 1996).

³ Peraltro Tasso, recuperando se stesso nella *Gerusalemme liberata*, scrive: «De la matura età pregi men degni / non fiano stabilir pace e quiete; / mantener sua città, fra l'arme e i regni / di possenti vicini, tranquille e chete; / nutrire e fecondar l'arti e gl'ingegni, / celebrar giochi illustri e pompe liete, / *librar con giusta lance* e pene e premi, / mirar da lunge e preveder gli estremi» (BONFIGLI 1930, canto XVII, ottava 92, p. 394).

⁴ BASILE 1994, libro I, numero 503, p. 449, vv. 1-4.

all'evidente sintonia lessicale (che porta ad accostare la specificità del *librar* alla qualificazione *giusta*), mi porta a intravedere una nuova sfumatura dello stilema *usanze prime*. Senza questo preambolo, la costruzione potrebbe alludere o all'età dell'oro o, più concretamente, ai precedenti giuridici in cui è prevalso il sentimento di giustizia; tuttavia, il ragionamento - considerato il prestito mutuato dalla tradizione e la devozione nutrita nei suoi confronti - mi induce a credere che il Nostro, parlando di *usanze prime*, non voglia riferirsi ad un passato più o meno mitico o a sconosciuti provvedimenti, quanto al passato letterario, incarnato da Petrarca e Tasso. L'impressione che ne risulta è quella di un Marino che, a tutti i costi, vuole sottolineare la singolarità della sua condizione, mai esperita da nessuno in questi termini. Un altro punto che mi fa riflettere è il tono: è arrabbiato, infuocato per l'ingiustizia subita, ma - nonostante questo - è libero da apparenti preoccupazioni. Questa leggerezza dell'assunta si scontra apertamente con le supplici sfumature dell'epistola-componimento: la conclusione logica è che Marino, al tempo della stesura del sonetto, sia già stato liberato dalla sua iniqua prigionia o, quanto meno, sia già sicuro dell'imminente scarcerazione.

Il sonetto si conferma come uno sfogo personale, un *planctus* riflesso, indirizzato ad un amico nel quale cercare comprensione, supporto e, probabilmente, una qualche dimostrazione di affetto in un momento così delicato e così sventuratamente problematico. La sua inclusione resta una questione di personale interpretazione e nonostante non risulti attinente alle *Morali* come altri sonetti della sezione, fornisce l'immagine di un personaggio vero, sciolto dalla sua posizione di guida, e immerso in una situazione squisitamente umana. Sfiora toni rari da trovare in letteratura, se non nel filone comico-burlesco: la novità di Marino risiede proprio in questo, nella sua capacità di confermarsi poeta mantenendo un costante rapporto con la sua condizione umana. Sul panorama culturale italiano, rappresenta sicuramente un'eccezione, una svolta rispetto al resto della lettura morale condotta all'insegna dell'austerità cattedratica e dell'ortodossia inflessibile e irremovibile di personaggi come Pietro Massolo.

Segui saggio garzon l'aspro, c'hai preso

L'autore indirizza a Giulio Falcone un incoraggiamento per una non meglio identificata impresa, apportando come esempi di valore e forza due personaggi della mitologia classica. Frequenti sono le dittologie sinonimiche che percorrono la lirica (faticoso, & erto; piano, & aperto; stabile, e certo); da notare è l'importante imperbato iniziale che ritarda, con un forte enjambement, il cuore del discorso. Si noti l'ossimoro dato dall'accostamento dell'aggettivo molto con poca età. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 SEGUI saggio garzon l'aspro, c'hai preso
 Sentier per poggio faticoso, & erto:
 Declina il calle pur piano, & aperto,
4 Né ti spaventi de gli affanni il peso.
 A Gloria in grembo, in su la cima ascenso,
 Poi c'havrai molto in poca età sofferto,
 Riposo ivi goder stabile, e certo
8 Al tuo sommo valor non fia conteso.
 Non riporta il bel vello¹, e non atterra
 Il guerrier d'Argo i tori, e'l Drago uccide,
 Se non per lunga, & ostinata guerra.
12 Né con ali d'honor giamai si vide,
 Se non pria molto essercitato in terra,
 Là fra le Stelle in Ciel volato Alcide.

v. 2 e d'erto (Mo09) > & erto (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **& erto** • v. 3 piano (Mo09) → **piano**, • v. 4 degli (Mo02 = Mo04 = Mo09) > de gli (Mo14) = **de gli** • v. 5 sù (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **su** • v. 7 Riposo, (?) (Mo09) → **Riposo** | certo, (Mo09) > certo (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **certo** • v. 9 vello (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **velo** • v. 10 drago (Mo02 = Mo04 = Mo09) > Drago (Mo14) = **Drago** | uccide, (Mo09) > uccide, (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **uccide**, • v. 11 Senon (Mo04) > Se non (Mo09 = Mo02 = Mo14) = **Se non** • v. 13 Senon (Mo02 = Mo04) > Se non (Mo09 = Mo14) = **Se non** | esercitato (Mo09) > essercitato (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **essercitato** • v. 14 stelle (Mo02 = Mo04 = Mo09 = Mo14) → **Stelle**

¹ Forma emendata dall'originale *velo*.

Il sonetto, penultimo della sezione delle *Morali*, presenta, come il precedente, una dedica: anche in questo caso, ci aiuta nell'identificazione l'edizione del 1674 che riporta come destinatario il signor Giulio Falcone. Quasi nulla sappiamo di questo personaggio se non quanto ci riportano Marino nel presente sonetto e Francesco Balducci¹, il quale, a sua volta, gli dedica un componimento delle sue *Rime*:

L'anno cui dinanzi'l freddo gielo estinse,
a più lieta stagione hor si ravviva:
smalta il Tebro di fior l'antica riva
che di falda nevosa il Verno cinse.

E 'l nodo adamantin, che'l piè l'avinse
ala sponda gelata, hor fuggitiva
discioglie l'onda, e al Mar sonante arriva
co' rotti ceppi, in cui Borea la strinse.

E 'l Ciel, che fu tra fosche nubi involto
da' torbid'Austri, a più temprati rai
chiaro discovre, e luminoso il volto.

Ma sieno o Dì gelati, o Mesi gai,
Giulio, in gelida tema il cor sepolto,
Primavera per me pur non è mai².

¹ «Figlio di Mariano, maestro di non si sa quale arte, e di una Vincenzella, nacque a Palermo, ed ivi fu battezzato il 1° giugno 1579. D'ingegno vivace, ma di temperamento inquieto e impulsivo, la sua vita avventurosa e sregolata, vissuta per gran tratto tra apparenti grandezze e miserie reali e finalmente sfociata in una tardiva vocazione religiosa, non è priva di una certa secentesca esemplarità. Ricevuto in patria un'educazione, a quanto sembra, assai limitata, fuggì da Palermo non ancora ventenne per aver ucciso, pare, il marito d'una sua amante. Fu dapprima a Napoli, ove non gli fu difficile introdursi negli ambienti della nobiltà, trovandovi aiuti, protezione e compiacenze femminili in cambio di componimenti rimati, e successivamente a Roma, ove giunse con un fortunoso viaggio di mare, durante il quale avrebbe perduto ogni sua cosa. Nel 1601 s'arruolò con i novemila fanti che papa Clemente VIII inviava in Ungheria al comando del nipote Gian Francesco Aldobrandini per liberare dai Turchi l'imperatore Rodolfo II. Morto l'Aldobrandini nel corso della campagna, il B., tornato a Roma, poté vantarsi d'averne riportato "non brutte ferite". S'apre allora il periodo della sua più intensa attività e del maggior successo letterario. introdotto da Enrico Falcone nell'accademia romana degli Umoreisti e più tardi in quella dei Fantastici, accolto tra gli Insensati di Perugia, i Gelati di Bologna, i Riaccesi di Palermo (dal 1622) e nella Ragunanza letteraria istituita da Berlingero Gessi in casa propria; amico dello Stigliani, delle cui opere [...] scrisse le prefazioni e gli argomenti; lodato dal Chiabrera, da Ludovico d'Agliè, da Ottavio Tronsarelli, che lo chiamò "Pindaro di Sicilia", e da altri letterati contemporanei, il B. ottenne anche il favore e, almeno per qualche tempo, la stima di numerosi prelati, principi e signori romani [...], i cui nomi figurano tra quelli dei personaggi celebrati nelle sue poesie. Con questi protettori e mecenati egli avrebbe forse potuto menar vita tranquilla, se l'asprezza del temperamento e l'esagerata considerazione di se stesso non lo avessero indotto ad assumere atteggiamenti di arrogante indipendenza, per cui più volte costretto a mutar di padrone, restando, anche per le sue prodigalità, privo di sussistenza e in condizione di farsi espellere da qualche casa come commensale indesiderato» (E. N. GIRARDI, *Francesco Balducci*, in DBI, V, pp. 534-535).

².

L'edizione delle *Rime* di Balducci riporta inoltre questa nota introduttiva: «*Al Sig. Giulio Falconio*. Mostra, che un animo perturbato, poco o nulla per migliorar di stagione si rasserenà». Le informazioni che si evincono sono scarse e poco omogenee, ma - a ben guardare - i due componimenti sembrano essere contemporanei, riferendosi entrambi ad un medesimo evento visto da angolazioni temporali diverse. Marino incoraggia l'amico e perseguire un non meglio identificato traguardo, esortandolo *alle fatiche* (come riporta l'edizione degli anni '70), mentre Balducci annota come il mutare della stagione, il ritorno della primavera, possa poco di fronte al cuore *in gelida tema sepolto* di Falconio il cui animo abbattuto non trova gioia né conforto, nemmeno nella rinascita della natura. A leggerle una dopo l'altra (prima Marino, poi Balducci), le due liriche sembrano raccontare la storia di un fallimento, di una delusione le cui motivazioni restano a noi completamente ignote.

Tuttavia, dalle sole testimonianze letterarie si possono raccogliere altre notizie circa questo personaggio: quello che si può supporre, prima di tutto, è che questo Falconio sia un amico che Marino e Balducci potrebbero aver conosciuto a Roma, considerate la permanenza dei due nell'Urbe (più o meno nello stesso periodo) e l'origine laziale del cognome *Falconio*. In secondo luogo, anche se con maggiori difficoltà, si può tracciare un arco di tempo in cui questa relazione potrebbe essersi intrecciata: sappiamo che Marino si trova a Roma, in occasione del Giubileo, nei primi mesi del 1600 per poi trasferirsi definitivamente verso la fine dello stesso anno e che il poeta palermitano si sposta a Roma per poi partire (nel 1601) alla volta della Pannonia nella missione voluta dal Pontefice; è giocoforza collocare il presunto incontro fra Marino e l'amico in un arco temporale compreso fra il 1600 e la fine 1601, intervallo in cui anche Balducci avrebbe conosciuto Falconio. Bisogna quindi assumere che entrambe le composizioni risalgano a quel periodo, cui risalirebbe anche la sconosciuta fatica foriera di tanta esortazione e, insieme, di tanta delusione. Altre notizie che è possibile ricavare circa l'identità di questo anonimo interlocutore sono l'età e, in base a questa, l'occupazione nella quale è impegnato al momento della stesura dei componimenti: Marino, al verso 6, ricorrendo ad una contrapposizione aggettivale, mette a confronto l'età dell'amico definita *poca* (non a caso, nell'*incipit* l'autore designa il destinatario con *saggio garzon*, francesismo che significa appunto "giovannotto"), con il *molto* delle sofferenze da sopportare. La costruzione al futuro non lascia dubbi: Falconio, ancora giovane, dovrà affrontare un periodo difficile, pieno di ostacoli, alla cui fine si intravede il *riposo*. Diverse sono le interpretazioni che si possono dare a questo paventato percorso *faticoso*, ma che - se affrontato con saggezza e intelligenza - può dimostrarsi un impegno affrontabile: deve quindi trattarsi di qualcosa che può essere sopportato da una persona in giovane età, che conferisce

gloria al suo termine, che assicura (una volta finito) un riposo che *non fia conteso*¹. Ciò che, a mio avviso, è lecito pensare è che l'amico si stia preparando per andare in guerra, magari proprio quella guerra (in Pannonia, 1601) che vide la partecipazione anche di Francesco Balducci il quale, cantando del cuore *in gelida tema sepolto*, dedicherebbe un sonetto a Falconio caduto durante uno scontro. Il ritorno della primavera, secondo questa linea interpretativa, non gioverebbe all'amico per ovvie ragioni. A supporto di questa spiegazione, non è un caso che Marino ricorra ai miti di due eroi guerrieri per spronare il destinatario: Giasone ed Ercole vengono infatti colti nel momento delle loro imprese più grandi, che hanno assicurato loro la fama e imperitura gloria.

Il componimento mariniano si fa *exhortatio*: all'imperativo (*seguì*) in posizione iniziale, dalla forte incisività, fa séguito il vocativo *saggio garzon* che quasi si perde nel lungo e incalzante iperbato (*aspro - sentier*), il cui effetto ritmico viene sostenuto dalla conseguente inarcatura di primo verso. L'incoraggiamento si fa meno metaforico, assumendo inflessioni più concrete soprattutto alla fine della prima quartina, dove il *né ti spaventi* rappresenta un ridimensionamento dell'assunto poetico che si fa a misura d'uomo: è come se il poeta, espletata la prima funzione (metaforica) del componimento, abbandonasse le forme poetiche vagheggianti e raffinate per caricare l'assunto di quella vigorosa concretezza che solo un incitamento vero può dare. Emerge lo spirito deciso di Marino, avverso alle mezze misure: le forme auliche e delicate non sono per lui abbastanza dirette, non si prestano con efficacia ad un contesto il cui compito sia quello di spronare gli animi. Il messaggio morale, sino ad ora, non ha mai risentito di questi toni proprio perché il fine non era quello di spingere il lettore verso un determinato comportamento, ma di persuaderlo del fatto che quell'atteggiamento fosse il migliore: per soddisfare questo scopo risultano adeguati (e indicati) i toni blandi della pacata poesia edificante. A questo bisogna aggiungere il fatto che la precisione del destinatario concorre e consente di scegliere e privilegiare forme e accenti che riescano più espliciti, che introducano subito nel nocciolo della questione: il signor Giulio Falconio, considerato il "tu" confidenziale che Marino reitera nell'uso dei verbi all'imperativo, mi porta a credere che costui non sia un personaggio dalla condizione sociale esageratamente lontana da quella del poeta.

Il ritmo alto, quasi tragico, dell'attacco si stempera nella seconda quartina in cui la cadenza si fa più distesa: i verbi non si presentano più nella forma categorica dell'esortazione, ma la sintassi, coincidendo con la metrica e basandosi su future certez-

¹ Rivelatore è l'uso del termine *contendere*: l'idea di un riposo che non verrà conteso mi ha indirizzato a pensare che l'impresa alla quale Falconio si accinge sia di grande portata e di una risonanza tale che il suo valore non venga messo ancora in discussione. A questo si deve aggiungere che il personaggio è un *garzone*, un "giovannotto", che - per quanto sia di nobile nascita - sicuramente scarso è il valore che deve difendere. L'ipotesi della guerra scioglie tutti i punti, dal *molto* dolore alla *Gloria* che ne deriverebbe.

ze (*havrai, fia*) non crea motivi di sospensione ma dà per scontato il successo dell'impresa. Una volta superata la fatica, il riposo - *stabile et certo*¹ - sarà un traguardo assicurato.

Infine l'*exhortatio* non può dirsi completa senza la *gravitas* conferita dalla ripresa dei modelli: il procedere poetico, oltre a ricordare Bernardo Tasso nell'espressione *poggio faticoso et erto*², si arricchisce di un precedente illustre, Berardino Rota. Il richiamo al poeta napoletano non è evidente, dal momento che si riduce ad una semplice dittologia, ma - esaminando il contesto più generale del componimento - si scorge una similitudine che viene mutuata da Marino. Rota, infatti, indirizzando il sonetto CI della sua raccolta (intitolata *Rime*) a Carlo V, paragona l'imperatore ad un *novo Hercole* e scrive, nella prima quartina:

O di questo, & quel mostro uno & sovrano
Triumphator, nato a più chiare imprese
Novo Hercole, cui diede ciel cortese
L'erto *calle* di gloria aperto & piano³.

La suggestione del confronto mitologico deve aver impressionato e affascinato Marino il quale, nelle terzine, ricorre a due esempi tratti dalla mitologia per suffragare l'invito contenuto nelle quartine. Questo sonetto sottolinea con forza due concezioni importanti (e fondamentali) del *modus poetandi* mariniano, il valore di supporto/confronto delle terzine e il carattere nobilitante conferito dalla mitologia. Come si è già più volte evidenziato, il Nostro concepisce la struttura del sonetto come bipartita: lo stacco fra quartine e terzine è notevole ed è sovente marcato da un avverbio (molto utilizzato è il *ma* incipitario, oppure il *né*) il quale avverte il lettore di un cambio nel discorso. La terzina viene concepita come funzionale alla quartina, alla quale apporta sostegno mediante un'argomentazione che ne sottolinei l'assunto oppure attraverso l'opposizione che ne rafforzi la veridicità, dimostrando la falsità o la negatività dell'assunto contrario: il gusto per la simmetria di Marino non viene mai meno e la struttura del sonetto, per quanto di minore estensione rispetto ad altre forme poetiche, viene utilizzata in maniera metodica e, se si vuole, anche leggermente ingessata nella sua statica partizione. Il discorso non è mai abbandonato a se stesso, ma seguito e analizzato: Marino, soprattutto in questa particolare sezione, non lascia al lettore troppa libertà, ma lo accompagna e lo scorta verso la giusta comprensione; rari (per non dire inesistenti) sono gli interventi fulminei

¹ Dittologia sinonimica piuttosto ricorrente in: Bernardo Tasso (MARTIGNONE 1995, libro IV, numero LXIX, vv. 5-8, p. 126: «in te virtute accende ogni sua face, / da te come da fonte esce ognor fuore / onda di vera gloria, onda d'onore / *stabile e certo*, e non vano e fallace») e Torquato Tasso (BONFIGLI 1930, canto XV, ottava 53, p. 348: «Aure fresche mai sempre ed odorate / vi spiran con tenor *stabile e certo*, / né i fiati lor, sì come altrove suole, / sopisce o desta, ivi girando, il sole»)

² MARTIGNONE 1995, libro V, numero CIII, vv. 9-11, p. 126: «A che più vaneggiante, anima trista? / Ri-tratti al *poggio faticoso et erto*, / ch'indi vedrai che vano error t'ingombra».

³ ROTA 1572, sonetto CI, vv. 1-4, p. 30.

alla Marziale in cui l'autore lascia sguarnita di spiegazione una parte del messaggio. L'effetto che il poeta persegue non è la sorpresa, non ancora: l'intento morale non può permettersi un andamento irregolare, magari culminando in una conclusione poco efficace, ma deve essere piano, tranquillo e solido per assicurare al lettore un riscontro fedele *in toto* e non lezioni frammentarie che non riescano a difendere la propria organicità.

La seconda componente importante è il ricorso alla mitologia: nella produzione mariniana questa ha un ruolo fondamentale (non si dimentichi che l'*Adone* si basa su un soggetto mitologico), in quanto attribuisce solennità poetica, come confronto e soprattutto come *exemplum*. Quando infatti l'argomento mitologico si trova, come in questo caso, confinato nella seconda parte del sonetto, assume immediatamente il valore di modello al procedere generale. Il passato leggendario e favoloso fornisce sempre precedenti importanti che, di volta in volta, giustificano, legittimano, spronano i comportamenti degli uomini. Chiara è quindi la motivazione che spinge ad integrare moralità e mitologia anche se, in questo sonetto, l'apporto edificante viene quasi negato dalla dedica iniziale: vale lo stesso ragionamento del commento precedente, il lettore deve estrapolare il messaggio edificante per conto suo, dal momento che Marino concepisce questo componimento come dedicato ad un singolo personaggio. L'inserimento nella sezione delle *Morali* ne legittima l'esegesi morale, arricchimento che appare tutto sommato indebito esaminando l'ispirazione della lirica. Ad ogni modo, quello che al poeta preme è che Falconio tragga ispirazione dai due eroi che sono riusciti a trovare il tanto agognato *riposo* dopo *lunga, et ostinata guerra* (ricordo tassiano¹): Giasone ed Eracle. Il primo viene colto durante il suo viaggio per recuperare il vello d'oro: l'Argonauta, approdato sull'isola di Ea, riceve l'aiuto di Medea, figlia di re Eeta, custode del prezioso tesoro, la quale istruisce l'eroe su come superare le due prove impostegli dal sovrano (aggiungere all'aratro due feroci tori dagli zoccoli di bronzo e dalle narici fiammeggianti proprietà di Efesto - «atterra / il guerrier d'Argo i tori» - e seminare denti di drago). Riuscito vittorioso, Giasone si scontra nuovamente con Eeta che si rimangia la parola, rifiutandosi di consegnare il vello; Medea, allora, conduce l'eroe di Argo laddove è nascosto il sacro tessuto, alla cui guardia si trova un enorme drago («e 'l Drago uccide»), figlio di Tifone. Sempre grazie alle arti della maga, il figlio di Esone riesce nell'impresa («se non per lunga, et ostinata guerra») e *riporta il bel vello*. Il secondo eroe del quale si traccia (in maniera molto riassuntiva) la storia è Ercole, figlio di Zeus e di Alcmena, famoso per aver affrontato e superato le dodici fatiche (punizione per aver ucciso la sua famiglia in un accesso d'ira). Il semidio, dimostrato il proprio coraggio, si innamora di Deianira che

¹ BONFIGLI 1930, canto VIII, ottava 23, p. 183: «Quando ecco furioso a lui s'avventa / uom grande c'ha sembiante e guardo atroce; e, dopo *lunga ed ostinata guerra*, / con l'aita di molti al fin l'atterra».

decide di sposare: i due, capitati in Tessaglia, si imbattono nel centauro Nesso che, infiammato per la bellezza della donna, viene brutalmente ucciso da Eracle. Prima di morire, Nesso riesce a compiere un ultimo incantesimo per vendicarsi del suo uccisore, convincendo sua moglie che se avesse inzuppato nel suo sangue una tunica e l'avesse fatta indossare al marito, questi non avrebbe mai visto scemare l'amore per lei. Ingegnamente Deianira, senza sospetti, esegue ciò che le viene detto, provocando l'avvelenamento del semidio (il sangue del centauro era stato avvelenato dalla freccia che l'aveva ucciso); Zeus, però, prima che il figlio muoia, lo porta con sé nell'Olimpo dove l'eroe si riconcilia con Era e dove sposa Ebe, la coppiera divina.

Si tratta di eroi guerrieri che vengono glorificati dopo aver adempiuto al loro destino: Marino augura lo stesso a Falconio in procinto di partire per la guerra, il viaggio è lungo, gli ostacoli molti e l'esperienza poca, ma con l'intelligenza (*saggio*) il *calle* diventerà *piano, et aperto*.

Pur da' gravi riposi Anime invitte

Marino indirizza il sonetto alle Anime invitte, creando un equivoco fra l'attribuzione della dedica alle anime dei morti che giungono sul monte del Purgatorio e sui membri dell'Accademia Romana che salgono sul monte Parnaso. La sovrapposizione occupa buona parte del sonetto, chiarendosi solo nella prima terzina. Si noti l'uso frequente di dittologie sinonimiche (spedite, e dritte e veloci, e preste). Si consideri inoltre che il componimento è l'ultimo della sezione delle Morali e per questo il messaggio si carica di sfumature allegoriche di portata ben più ampia: la chiusura è sottolineata da un implicito discorso sull'importanza della poesia e sul rispetto che il suo cultore merita. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 PUR da' gravi riposi Anime invitte,
Sorgere vi veggio, ove fin qui giaceste
Già dal mortal Lethargo, e da la peste
4 Del'Otio vil sì lungo spatio afflitte.
Tempo gli è ben per vie spedite, e dritte
Al giogo alpestro¹ immortalmemente destè,
Volger le piante homai veloci, e preste,
8 Cui di gloria non son mete prescritte.
Ivi di verde lauro altri riceve,
Nobil corona, ivi le piagge inonda
Fontana, ov'immortal vita si beve.
12 Virtute è ben d'honor pianta feconda,
Ma buono studio è suo cultor, né deve
(Se non solo il sudor) rigarla altr'onda.

v. 1 riposi, (Mo09) > riposi (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **riposi** | invitte (Mo02 = Mo04) > invitte, (Mo09) > invitte (Mo14) → **invitte**, • v. 3 Letargo (Mo09) > Lethargo (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **Lethargo** | dala (Mo02 = Mo04) > da la (Mo09 = Mo14) = **da la** • v. 4 De l' (Mo14) → **Del'** • v. 5 egli (Mo02 = Mo04 = Mo09) > gli (Mo14) = **gli** | ben, (Mo04 = Mo09) > ben (Mo14 = Mo02) = **ben** • v. 6 alpestro, (Mo02 = Mo04) > alpestro (Mo09 = Mo14) = **alpestro** | destè, (Mo02) > destè (Mo04 = Mo14) > destè, (Mo14) = **destè**, • v. 8 mette (Mo09) > mete (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **mete** • v. 9 riceve (Mo02 = Mo04 = Mo09) → **riceve**, • v. 10 corona: (Mo02 = Mo04) > corona, (Mo09 = Mo14) = **corona**, | piagge (Mo04 = Mo09) > piagge (Mo14 = Mo02) = **piagge** • v. 11 Fontana (Mo09) > Fonata, (Mo14 = Mo02 = Mo04) → **Fontana**, | vita beve (Mo09) > vita si beve (Mo14 = Mo02 = Mo04) = **vita si beve** • 14 Senon (Mo02 = Mo04) > Se non (Mo09 = Mo14) = **Se non**

¹ Forma emendata dall'originale *al pestro*.

Il cerchio si chiude e la sezione delle *Morali* volge al termine. L'interpretazione che si può attribuire a questo sonetto è duplice: nell'*Introduzione* è stato messo in relazione al primo componimento della raccolta, il quale trattava dell'inesorabile scorrere della vita umana. Sotto quest'ottica, la presente lirica rappresenterebbe un bilanciamento della negatività proemiale, dal momento che inizia con un incoraggiante «sorger vi veggio». Dall'altro canto, l'edizione delle *Rime* del 1674 riporta, come intestazione, la dedica all'Accademia Romana¹ («Riprende l'otio, e loda l'Accademia Romana»).

A ben guardare la presenza dell'Accademia Romana è giustificabile solo nella prima terzina, nella quale Marino cita esplicitamente il *verde lauro*, la *corona* (di alloro, simbolo del genio poetico) e la *Fontana*, identificabile - parlando di Accademia e di poesia - con la Fonte Castalia² situata sul Parnaso, monte sacro ad Apollo e alle Muse. Tuttavia, prima delle due terzine, l'esegesi del messaggio delle quartine è libera e può riguardare sia l'Accademia Romana (conclusione forzata, condotta a posteriori) sia il Monte del Purgatorio: le *Anime invitte*, oltre a quelle dei poeti, possono riferirsi a quelle dei defunti, nel momento dell'ascensione al secondo regno ultraterreno. Il moto ascensionale, il *sorgere* (riferito alle anime del verso precedente), alluderebbe sia ad un momento di particolare prosperità dell'Accademia (in qualità di auspicato ritorno in auge, dopo un periodo particolarmente buio - peraltro, poiché l'Accademia era piuttosto famosa, è strano che Marino usi il verbo *sorgere* e non *ri-sorgere*) sia alla resurrezione delle anime che, abbandonando la prigione corporea, si elevano fino al raggiungimento del loro posto sul monte. Il *mortal Lethargo* e il vile *Otio* non affliggono più il sonno delle ani-

¹ «Sorta con il nome di *Romana*, [l'Accademia Pomponiana] è generalmente nota con il nome che le deriva dal fondatore Pomponio Leto, che, intorno al 1464, aveva raccolto in Roma, nella sua dimora al Quirinale, un gruppo numeroso e scelto di eruditi e studiosi. L'accademia informava la sua vita a una osservanza rigorosa di antiche costumanze romane, ma ben presto l'amore irrefrenabile per l'antichità classica e il gusto di riesumazioni di aulici usi e costumi fecero aleggiare attorno ai membri una ventata di calunnie e di sospetti, che andavano dall'accusa di paganesimo e di "cinismo" a quella molto più pesante ma anche scarsamente provata di una vera e propria congiura antipapale. L'accademia venne sciolta (1468) da Paolo II come un covo di congiurati e di eretici; ancor oggi non è stata fatta piena luce sulla consistenza delle accuse, come del resto su quella della repressione papale; le esasperate testimonianze del Platina sulle torture che egli stesso e altri soci dell'accademia avrebbero sofferto rimangono ancor oggi piuttosto oscure e dubbie. Il Leto, il Platina e altri soci vennero bensì imprigionati, ma riguadagnarono poco dopo la libertà salvandosi con ampie giustificazioni e umili professioni di fede e di obbedienza; e di lì a qualche anno l'accademia era ritornata viva e attiva, acquistando nuovamente notevolissima fama. La morte del fondatore venne superata senza crisi, e le riunioni andarono accrescendosi anzi di numero e di solennità, raccogliendo durante il pontificato di Leone X gli ingegni più illustri dell'Urbe, con scopi sempre di letterarie dissertazioni e di mondani trattenimenti» (GDE 1970, s.v. *Pomponiana, Accademia*, a cura di Gianfranco Torcellan, vol. XIV, p. 896).

² «Nome di una celebre fonte sul monte Parnaso, presso il santuario di Apollo a Delfi, nella quale la Pizia faceva il bagno e i pellegrini si purificavano prima di accedere all'oracolo; era sacra ad Apollo e alle Muse, che erano per questo chiamante Castalidi» (Ferrari 1999, s.v. *Castalia*, p. 150).

me che, ora, lasciano la condizione del *giaceste* e dell'*afflitte* per accogliere la nuova vita che si prospetta. Il riferimento potrebbe essere anche in questo caso anfibio, rivolto da un lato a qualche avvenimento negativo per l'Accademia che avrebbe costretto i suoi membri all'ozio e all'inattività; e dall'altro - in un senso più materiale - alla morte del corpo. In quest'ultimo caso, l'*Otio* e il *Lethargo* assumono quindi la valenza di caratteristiche proprie della condizione umana sulla terra. Si noti, peraltro, anche la scelta lessicale: *gravi* sono definiti i *riposi* ed entrambi condividono un sapore squisitamente fisico; il verbo *giacere*, dal latino *iacere*, che significa etimologicamente "stare col corpo disteso", si accompagna all'aggettivo *mortale* e alla *peste*¹ (dell'Ozio).

Anche la seconda quartina mantiene l'ambiguità, corroborando l'idea che il sonetto si possa riferire in egual misura sia alla vita dopo la morte, sia alla scalata del monte Parnaso, dal momento che si parla di *giogo alpestro*, accompagnato dall'altrettanto indefinito attributo modale *immortalmente*. La sovrapposizione fra i due monti (insieme con le diverse implicazioni) viene quindi mantenuta: anzi, a ben guardare, il verso 8 («cui di gloria non son mete prescritte») sembra tradire la volontà di circoscrivere questa informazione alla sola vita ultraterrena, nella quale - per definizione - non esistono distinzioni fra vincitori e vinti. Nella morte (e nella seguente rinascita) non c'è alcuna gloria e la circostanza descritta è attribuibile solo a questo frangente dal momento che il monte Parnaso assicura a chiunque coltivi con scrupolo e dedizione la poesia riconoscimenti anche materiali (che vengono esplicitamente espressi nel primo verso della terzina). Questa conclusione procede per esclusione, poiché sarebbe improbabile che per i cultori della poesia non siano previste mete di gloria, considerando che nelle terzine si elencano tutti i riconoscimenti e i privilegi per chi si distingue nella composizione poetica, compresa la fontana che assicura *immortal vita*.

Tuttavia, entrambe le interpretazioni mi lasciano poco persuaso dato che, per giustificarle, si deve ricorrere a supposizioni e conoscenze date per scontate e troppo esterne ai collegamenti istituiti dal sonetto: Marino, soprattutto nei componimenti di risonanza collettiva, tende a inserire nella lirica tutte le informazioni necessarie per una chiara comprensione. Di conseguenza, sono dell'idea che il *prescritte* vada inteso in senso etimologico, formato da *prae* («prima, avanti») e *scribere* («scrivere»), ovvero «scrivere

¹ Di particolare impatto emotivo deve essere stata la parola *peste*, soprattutto in un contesto dove le epidemie di peste sono avvertite ancora con grande paura. In Italia, infatti, si sono verificate diverse pestilenze in tre secoli: nel 1360, nel 1404, nel 1527-29, nel 1577-79, nel 1598 e nel 1629-30. Quella del 1598 viene definita *peste francese* dal momento che si propagò dalla Francia dapprima verso l'Italia orientale (Piemonte e Liguria) e successivamente verso tutta l'Italia centrale. Non sappiamo con sicurezza se Marino abbia usato questo termine volendo instaurare una relazione diretta con la propagazione della malattia, ma possiamo immaginare l'impatto emotivo non indifferente che questo termine deve aver suscitato nei primi lettori delle *Rime*, sicuramente ancora memori del triste contagio avvenuto pochi anni prima. Inoltre, questo passo delle *Morali* deve, al tempo, esser stato considerato di grande attualità dal momento che, dopo solo un trentennio, si ripresenta in tutta Italia il problema della peste.

prima» che, per estensione, diventa «assicurare». Le future mete di gloria, quindi, non sono sicure per il semplice fatto di essere parte di un'Accademia, ma perché - per il loro conseguimento - sono stati profusi sforzi e fatiche di non trascurabile entità. Inizia così a dipanarsi l'alone di mistero che impediva, all'inizio, una chiara attribuzione della lirica anche nelle terzine, nonostante l'equivoco venga mantenuto: la possibilità di attestare la validità di entrambe le letture sfuma, la linea di demarcazione si fa più labile e l'esegesi relativa all'Accademia Romana diventa preponderante.

In base a questa dedica, si può facilmente pensare - e a buon diritto - di ricondurre la stesura della lirica alla permanenza di Marino a Roma (se non al suo primissimo spostamento nella città, quasi certamente al trasloco definitivo avvenuto nell'ottobre del 1600). La datazione rimane tuttavia un azzardo, dacché il sonetto non fornisce alcuna notizia in tal senso: bisogna considerare inoltre l'eventualità che il Nostro concepisca e scriva questa lirica in un'altra città e che non abbia a che fare in prima persona con l'Accademia, ma che ne abbia solo sentito parlare¹ (d'altronde, la Pomponiana ha da sempre attirato l'attenzione, negativa o positiva, del Pontefice il quale - solo per la sua autorità e influenza - assicura ad ogni notizia un'ampia risonanza; a questo bisogna aggiungere che Marino, partito per Venezia da Roma, resterà sempre in contatto con l'Urbe). Ancora: il tono della lirica si rivolge alle *Anime invitte* e non a qualche personaggio specifico. L'invocazione ha una sfumatura troppo generalizzata per poter delimitare con efficacia il tempo per la composizione del sonetto. Scorrendo anche velocemente i versi, si ha infatti l'impressione che l'autore si concentri di più sull'elogio dello studio e della poesia che sul resto, descrivendo come questa possa essere inclemente anche nei confronti dei suoi cultori i quali, d'altronde, non possono permettersi di praticarla se non bagnandola esclusivamente col sudore della fronte.

Le due terzine ragionano, in ordine cronologico invertito, sul come ottenere la gloria in campo letterario e descrivono i privilegi della poesia che conseguono dal suo esercizio: prima di tutto il conferimento della corona d'alloro (simbolo del genio) e la celebrazione ufficiale in Campidoglio (secondo l'esempio inaugurato da Francesco Petrarca l'8 aprile del 1341); la possibilità di attingere acqua alla fontana che stilla nettare per la vita immortale e che rappresenta il raggiungimento della cime del monte Parnaso; il compiacimento tutto personale derivante dall'esercizio della virtù, descritta come la pianta che conferisce onore a chi la coltiva (come nella parabola del seminatore raccontata dal Vangelo secondo Marco); infine, perché tutti questi obbiettivi si possano realiz-

¹ In realtà, per quanto possiamo saperne, Marino potrebbe aver composto il presente sonetto durante il viaggio che da Roma lo porta a Venezia per stampare le *Rime*: niente esclude questa terza possibilità e, anzi, i contatti fra il Nostro e l'Urbe sono supportati dalla testimonianza epistolare (durante la permanenza a Firenze, Marino scrive a Gaspare Salviano, raccontando le cortesie ricevute nella città toscana e annunciando l'imminente ripresa del viaggio).

zare, la necessità e l'obbligo (morale e non) di accostarsi alla pratica della poesia con passione e con *buono studio*.

Anche in questo sonetto, è facilmente visibile la cesura metrica che Marino inserisce fra le quartine e le terzine: la presentazione dell'argomento nella parte iniziale trova sostegno e forza in quella finale, nella quale il poeta cerca di dare conforto ai suoi anonimi interlocutori prospettando loro una carriera felice e proficua, ricca di riconoscimenti e di risultati. Sopravvive un frammento della proemiale sovrapposizione fra Purgatorio e Parnaso nell'aggettivo riferito alla vita, *immortale*, qualità conferita dalle acque della non meglio identificata *fontana*. Stabilire se la fonte sia il Lete, l'immersione nelle cui acque simboleggia l'abbandono totale di qualsiasi memoria della vita mortale per abbracciare, senza indugi, quella immortale nel Regno dei Cieli, o la fonte Castalia, scaturita dallo sbattere di uno zoccolo di Pegaso contro la roccia, il cui zampillare trasforma chiunque in poeta, non ha più importanza. Quello che interessa in questa sede (e a Marino *in primis*) è che il lettore trascenda dal particolare sonetto per imparare una lezione ben più universale: la poesia dischiude le porte dell'immortalità e il cultore che con profitto la coltiva può ben aspirare all'eternità. L'*ivi* di inizio verso, la cui intensità viene ulteriormente sottolineata dall'attacco dattilico, demarca il principiare di un nuovo svolgimento, caratterizzato da un reiterato gusto per il *locus amoenus*. L'impostazione è sicuramente da apprezzare: anziché usare i semplici caratteri del *locus*, Marino trasla alle situazioni descritte le peculiarità visive del paesaggio che intende dipingere. Accanto al *verde lauro* e alla *fontana* che irroro con la sua pioggia le *piagge* circostanti, la virtù diventa *pianta feconda* e lo studio si trasforma nell'unica *onda* che può lambire la poesia: l'autore riconduce tutto ad un'unica area semantica, quella della natura, del verdeggiare, conferendo all'immagine un'idea di rigoglio e di freschezza che tocca il suo apice nell'equivoco creato dalla contrapposizione fra l'onda del sudore e l'onda che si riferisce alla *fontana* del verso 11.

La situazione conosce un notevole cambiamento man mano che il lettore si avvicina alla fine del componimento: l'iniziale condizione di inerzia e aporia che imprigionano le anime *invitte* è abbandonata; sebbene lo *status* sia debilitante e le difficoltà di liberarsi dal laccio del *Lethargo* remote, il «sorger vi veggio» introduce la possibilità di un riscatto¹. È ufficialmente arrivato il tempo (con la seconda quartina) di sforzarsi di raggiungere, speditamente, la cima del Parnaso: i passi si fanno *veloci* e *presti* (questa ditologia sinonimica rappresenta una forte contrapposizione al *Lethargo* e all'*Otio* di qualche verso prima). L'epilogo, infine, assume la forma di un elenco dei benefici che la poesia comporta. Difficile stabilire per quale motivo Marino abbia deciso di mettere il presente componimento nelle *Morali*, dato che - per quanto sentito e felicemente con-

¹ Racchiusa in questa lapidaria sentenza è il legame che lega questo sonetto al primo della raccolta.

dotto - l'elogio della poesia risulta poco attinente al clima generale della sezione. L'invito finale, per quanto vanti una chiara ascendenza illustre, è afferibile ad una esortazione rivolta ad un gruppo elitario più che un insegnamento universale; forse però era proprio questo l'intento della lirica: indirizzare il sonetto di chiusura della sezione ai cultori della poesia significa richiamare l'attenzione sulla sua importanza e sui suoi benefici. L'immortalità è il dono che essa concede a chi sa renderle giustizia e il destinare questo tema alla chiusura della raccolta delle *Morali* ha una valenza simbolica (dato che crea una contrapposizione fra la fugacità della vita descritta nella prima lirica) e concreta (gli sforzi profusi nello studio poetico - quelle che potremmo definire le *sudate carte* di Marino - verranno premiati pubblicamente riconosciuti). Questa preghiera accoglie (nel tredicesimo verso), nei meandri delle similitudini e degli equivoci stilistici, un isolato ricordo, un'influenza di origine dantesca, recuperata sia nella scelta lessicale sia nell'ispirazione generale del messaggio: l'idea centrale alla base di entrambe le produzioni verte sulla passione, sull'importanza di un accostamento intimo allo studio e sull'imprescindibilità del sentimento che instancabilmente deve guidare e condurre il poeta fra gli ostacoli tipici della sua attività. Marino, in più, sottolinea l'impatto fisico di questo impegno che, traducendosi nel crudo *sudor*, risalta con maggior forza e maggior concretezza se rapportato all'atmosfera generale, dominata dalla gentilezza dei termini e della vaghezza delle sensazioni. In modo analogo Dante, nel primo canto dell'*Inferno*, descrive l'eccitazione dell'incontro con Virgilio in questi termini:

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos'io lui con vergognosa fronte.
«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo *studio* e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume»¹.

Il Poeta esalta il maestro dapprima accostandolo ad una *fonte* (simile alla mariniana *fontana*) e successivamente rendendolo edotto della grande dedizione e dell'instancabile amore che lo hanno mosso alla ricerca della sua opera: il Nostro riutilizza il termine *studio* rievocandone, nello stesso momento, il contesto (senza il quale non si potrebbe parlare di vera e propria citazione).

Marino decide di chiudere la sezione delle *Morali* con un'esaltazione della poesia, dei suoi effetti e riconoscimenti e, cosa non di poco conto, della fatica che soggiace alla stesura di qualunque composizione, per quanto banale possa sembrare e per quanto poca gloria possa riscuotere. La costruzione del sonetto, a questo punto dell'analisi, si spiega con maggiore facilità: la primissima parte (la prima quartina) rappresenta un bilanciamento al primo sonetto delle *Morali*. Il movimento ascensionale che si è riconosciuto

¹ SAPEGNO 1962, *Inferno*, I, vv. 79-84.

lungo tutta l'unità poetica è costante e trova nell'ultimo componimento, e in particolare nella formula «sorger vi veggio», il suo apice più alto. Questa volontà si accompagna con un congedo universale: la mente del poeta, volendo unire queste due funzionalità, ha genialmente pensato ad un progressivo migrare da un piano allegorico all'altro, creando una fine sovrapposizione fra Purgatorio e Parnaso. Quest'ultimo tema dà l'occasione di disquisire più liberamente sulla poesia e sulle sue implicazioni, su quanto sia difficile il lavoro del poeta e su quanto possa dimostrarsi insidioso il volubile gusto del pubblico (non sempre, infatti, è assicurato il successo).

In realtà, nascosto fra la selva di similitudini e metafore, è presente un messaggio morale anche per il lettore (distinto dalle *anime* dell'Accademia), il quale è invitato ad avere riguardi nei confronti del generale lavoro poetico (a prescindere dalla sua entità, importanza o estensione), onorando il cultore della materia e sforzandosi di riconoscerne gli sforzi che, più o meno tacitamente, si agitano dietro ad ogni composizione. Marino invita quindi al rispetto, valore imprescindibile per la convivenza e per l'armonia della comunità umana: col plasticismo di quest'ultima composizione il Nostro riesce a evidenziare con forza, anche semplicemente accennandole, le difficoltà del fare poesia, le probabilità - sempre in agguato - che il proprio lavoro non piaccia e le delusioni che ne derivano. Marino tratteggia con pennellate leggere i retroscena del significato di poeta, ponendo attenzione per la prima volta al “dietro le quinte” dell'ispirazione, dimostrando anche al più profano e scettico (non si dimentichi che da quanto esistono gli Studi e le Università si è sempre discusso su quale fosse la materia più importante e quale la più difficile) come la poesia possa essere fautrice di privilegi e di inconvenienze, riscattando la figura del letterato del quale si tende sempre a sottovalutare l'importanza e mettendo in rilievo l'impegno intellettuale e lo sforzo fisico che devono sottostare a qualsiasi composizione, persino a quella che - in superficie - appare semplice e banale.

LA LIRA

6.1. Breve introduzione alla Lira

Nel 1614 viene pubblicata a Venezia, sempre presso lo stampatore Ciotti, una terza parte delle *Rime*, caratterizzata però da un titolo proprio, la *Lira*, e dedicata al Cardinale Doria arcivescovo di Palermo. Col passare del tempo e con la circolazione congiunta delle due opere, l'intera silloge di componimenti del Cavalier Marino passa progressivamente sotto un unico nome, quello di *Lira*, comprendente le due sezioni iniziali di componimenti. In questa sede intendo analizzare l'originale accezione del titolo, quella indicante il terzo "capitolo" delle liriche mariniane.

La struttura della nuova aggiunta richiama quella delle *Rime*, discostandosene per quanto riguarda la ripartizione metrica: la bipartizione fra sonetti (prima parte) e madrigali e canzoni (seconda parte) viene abbandonata in favore di una più attiva mescolanza poetica, mentre l'ossatura della divisione in macro-sezioni viene sostanzialmente mantenuta, salvo per un nuovo scheletro pentapartito, diviso in *Amori*, *Lodi*, *Lagrima*, *Divisioni* e *Capricci*.

Le vicende editoriali di questa opera sono piuttosto travagliate, dal momento che Marino, trovandosi lontano da Venezia e precisamente a Torino, non può sorvegliare di persona le stampe del suo nuovo lavoro, diversamente da come era successo nel caso delle *Rime*. Questa impossibilità di presiedere alla stampa fisica porta il poeta a lamentarsi profondamente del risultato editoriale, aspramente condannato in diversi passi dell'epistolario; ne è un esempio la missiva risalente all'aprile del 1614 indirizzata al signor Guidubaldo Benamati:

«Chi manda l'opere sue a stampar fuori, dove non possa intervenire l'occhio dell'autore, è un gran balordo. Sono in tanta smania che penso d'impazzirne o di creparne. Insomma le stampe moderne son diventate mercanzie, né tendono ad altro fine che d'interesse, e vi si lavora a giornate ed a canne come fanno i muratori. Stentare gli anni per tirare a fine qualche fatica, e poi in cambio d'onore correr rischio di riportarne vergogna! È venuto l'altro volume delle mie *Rime* stampato [Marino si riferisce alla terza parte delle *Rime*, quindi alla *Lira*], ma pieno di farfalloni che non so se ne debba sentire maggior rabbia o pietà. Della ortografia alla fine non mi curerei; ma parole mutate, sensi guasti, concetti storpiati, frasi stravolte, sentenze falsificate e periodi intieri tolti via, oltre le spaccature co' punti ed oltre l'averne levati forse cinquanta sonetti de' migliori ch'io mi abbia fatti, son cose da non potersi tollerare. Pazienza!»¹.

Il tono è visibilmente risentito e lo scoramento forte²: Marino vede la sua ultima opera stravolta e completamente mutata. Tuttavia, nonostante la situazione e malgrado il di-

¹ BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, pp. 162-163, lettera numero C.

² Talmente forte che il dispiacere nel vedere così mal ridotta una sua creazione trova sfogo in altre epistole, la prima delle quali riporta come destinatario il conte Fortuniano San Vitali: «V. S. avrà potuto

chiarato intento di non commissionare più stampe a tipografi veneziani, tutte le ristampe delle *Rime* e della *Lira* verranno editate a Venezia, sempre presso la stamperia di Ciotti.

Circa la valenza della *Lira* nella parabola mariniana, pressoché unanime è la convinzione che l'opera rappresenti uno dei punti più importanti dell'intera produzione del poeta: una tappa fondamentale e (proprio per questo) fortemente bersagliata dalla censura instancabile dell'Inquisizione, la quale vide nell'esuberanza della creatività poetica e nella scelta dei temi (e quindi nella loro realizzazione) un elemento potenzialmente rivoluzionario. Effettivamente la *Lira*, per come tratta i modelli imitati e per i *topoi* che decide di considerare, si allontana dall'ispirazione generale delle *Rime*: il petrarchismo, da onnipresente, diventa il punto di partenza di una nuova impostazione poetica solo esteriormente conforme alla tradizione; internamente, invece, viene attuata una profonda rivisitazione (e un conseguente sconvolgimento) delle linee guida allora imperanti. Che, quindi, la *Lira* abbia un chiaro impatto innovatore risulta fuori discussione: quella che personalmente non condivido è la tesi secondo cui l'opera rappresenta il momento di commiato dalla produzione lirica. Russo basa questa linea interpretativa sulla lettura del sonetto proemiale della raccolta, scrivendo: «si trattava del passo d'addio alla lirica da parte di Marino, indirizzatosi negli anni seguenti a progetti di altra scala, come avverrendo e rendendo operante una gerarchia interna ai generi»¹. Stando a Russo, ben altri sarebbero quindi i pensieri che, disposti in una scala di importanza, occupano la mente di Marino e la lirica ne ricoprirebbe il gradino più basso. Tuttavia, il testo del sonetto, se confrontato con quello riportato nel manoscritto, smentisce - a mio avviso - questa lettura:

TEMPO la cetra, e per cantar gli honori
Di Marte, alzo talhor lo stile, e i carmi,
Ma invan la tento, & impossibil parmi,
Ch'ella giamai risoni altro ch'amori.
Così pur tra l'arene, e pur tra' fiori,
Note amorose Amor torna a dettarmi,
Né vuol, ch'io prenda ancora a cantar d'armi
Se non di quelle, ond'egli impiaga i cori.
Hor l'humil plettro a i rozi accenti indegni

vedere un altro volume di mie poesie ultimamente stampato [la lettera risale sempre al 1614, anno in cui la *Lira* vede la luce], ma la stampa è tanto scorretta che mi vergogno che vadano in volta» in BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 172, lettera numero CVIII. La seconda lettera è indirizzata a Guidubaldo Benamati ed è datata sempre 1614: «Circa il verso notato dal genovese [lo Stigliani?] nelle mie rime, ha ben ragione, poiché questo appunto è un de' luoghi falsificati e scorretti, di tanti e tanti che ve ne sono. L'ignoranza d'un correttore ha non solo stropicciata l'ortografia, guaste le parole, trasportate le righe, rovinati i sentimenti, fatti i versi più brevi e più lunghi; ma ha voluto anche por mano ad accomodare molti concetti, a rifare molti versi, i quali a Sua Signori non pareva che corressero bene» in BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, p. 173, lettera numero CIX. È da notare la vicinanza dei concetti espressi in questa lettera e nell'altra spedita allo stesso interlocutore.

¹ RUSSO 2008, p. 128.

Musa qual dinanzi, accorda, infin ch'al vanto
De la tromba sublime il Ciel ti degni.
Riedi a i teneri scherzi, e dolce intanto
Lo Dio guerrier temprando i ferì sdegni,
In grembo a Citherea dorma al tuo canto¹.

Il manoscritto in questione, l'*Italien* 575, risalente al 1601, tramanda una testimonianza dello stesso sonetto: bisogna considerare che le due versioni sono distanziate di ben tredici anni e attribuire intenzioni così specifiche ad un componimento di tanto precedente rischia di non rispecchiare il progetto iniziale del poeta. A questo si aggiunge che le varianti apportate in questo lasso di tempo non sono altro che stilistiche (fondamentale è il cambiamento di *lira* in *cetra* nel verso iniziale): ritengo quindi poco probabile che le modifiche - per quanto preponderanti - giustifichino un così radicale cambio di marcia da parte di Marino. Semplicemente, si può pensare - mettendo in pratica il rasoio di Ockham, a rischio di optare per la soluzione più semplicistica - che il poeta abbia assegnato a questo componimento la posizione incipitale per la consonanza di argomento fra la sezione degli *Amori* e i versi della lirica. Di seguito, si riporta il testo del ms. *Italien* 575, con criteri di edizione che seguono le linee guida dichiarate ad inizio tesi:

Tempro la lira, e per cantar gli honori
Di Marte, alzo tal'hor' lo stile, e i carmi
Ma in van' la tento, et impossibil parmi
Ch'ella giamai risoni altro ch'amori
 <C>osì pur tra l'arene, e pur tra fiori
Note amorose Amor torna a dettarmi
Ne vuol, ch'io prenda ancora a trattar' d'armi
Senon di quelle ond'egli impiaga i cori.
 <Ho>r' l'humil plettro a i rozi accenti indegni
Musa, qual' dinanzi, accorda, infin'ch'al vanto
De la tromba sublime il ciel ti degni
 <T>orna a i teneri scherzi, e dolce intanto
 <L>o Dio guerrier', temprando i ferì sdegni
In grembo a Citherea dorma al tuo canto².

Le modifiche non sono molte e quasi tutte in senso stilistico: si nota più accentuato il gusto arcaizzante (il *torna* del verso 12 si trasforma nel più aulico *riedi*) e sostanziale è la sostituzione di *lira* con *cetra*, intesa per evitare una ridondanza col titolo generale dell'opera. Il confronto tra le due versioni, a mio avviso, avvalora l'ipotesi che l'autore abbia deciso di utilizzare questo componimento per ragioni concrete (come può esserlo la consonanza di argomento), piuttosto che per alludere ad altre motivazioni circa un suo possibile defezionare dalla lirica. Non mi sembra, infatti, che le *note amorose* sus-

¹ La presente edizione della *Lira*, come tutte le successive, segue la veste dell'ultima pubblicazione dell'opera, revisionata e corretta dall'autore in persona prima della sua morte (1625).

² L'edizione di riferimento della quale qui si riporta la veste è quella dell'ultima pubblicazione della *Lira* revisionata dall'autore in persona prima della sua morte (1625).

surrate da Cupido all'orecchio del poeta possano riferirsi ad altro se non ai sonetti amorosi contenuti nella prima sezione: più che un addio, sembra una semplice introduzione alla raccolta, un riscontro iniziale al titolo generale. Inoltre, se davvero si trattasse di un commiato, troverebbe difficile spiegazione la lettera inviata da Marino a Fortuniano San Vitale, nella quale il poeta scrive espressamente di aver abbandonato (anche se temporaneamente) le fatiche dell'*Adone* per dedicarsi con maggior cure e attenzione alla sistemazione delle pubblicazioni degli altri suoi lavori:

«Son risolutissimo che per tutto quest'anno sia stampata la maggior parte dell'opere mie, le quali non son poché né forse dozzinali, per potermi in tutto e per tutto impiegare nel poema grande e tirarlo a fine. E penso di farlo in ogni modo, e chiarire qualcheduno che dice ch'io l'ho abbandonato perché non mi basta l'animo; ma se avesse sofferta la metà de' travagli che mi hanno agitato da un tempo in qua, so che gli sarebbe caduta la penna di mano per sempre»¹.

Ad ogni modo, qualunque fosse l'intenzione e la motivazione del recupero del sonetto destinato alla posizione proemiale della raccolta, ciò che preme sottolineare è il grandissimo successo che la *Lira* riscosse al momento della sua pubblicazione, eguagliando e addirittura superando l'entusiasmo per le *Rime*: le novità apportate a livello sia tematico che poetico vengono accolte con grande benevolenza, fatto che - però - rivela ben presto i suoi lati negativi. Il favore sollevato, da un lato, assicura una vasta circolazione dell'opera, ma dall'altro attira il peso minaccioso del Santo Ufficio e la sua intollerante attenzione. Per questo motivo sarà inevitabile la pesante censura che finirà per *castrare* l'opera.

Diversi sono gli aspetti che differenziano la *Lira* dalle *Rime*, in primis la divisione: da sette, le sezioni si riducono a cinque con un cambio, anche radicale, di argomento. L'unica tematica che si conserva uguale nelle due raccolte è quella amorosa, e forse è proprio questa la funzione del sonetto *Tempo la cetra*: creare una continuità intrinseca che assicuri un legame con la produzione precedente.

La prima sezione è intitolata *Amori* e, a differenza delle rime *amoroze*, sviluppa un maggiore interesse prediligendo all'andamento sciolto un sistematico procedere per *topoi* caratteristici: la divisione non è più metrica (sonetti e canzoni, canzonette e madrigali si alternano con frequenza: «l'effetto risultante era quello di un *continuum* nel quale prendeva risalto la variazione arguta, al puntuale tessitura concettosa su materiale fattosi canonico»²), ma fondata su più o meno numerosi nuclei poetici (il ciclo dedicato agli occhi, per esempio, è composto da sette sonetti; la lontananza dalla persona amata si sviluppa in quattro sonetti e una lunga canzone). I modelli che vengono utilizzati per l'ispirazione degli *Amori* sono canonici, legati - almeno nella veste linguistica e lessica-

¹ BORZELLI-NICOLINI 1911, vol. I, pp. 162-163, lettera numero C.

² RUSSO 2008, p. 133.

le - al *Rerum Vulgarium* di Petrarca e a Torquato (senza dimenticare la produzione di Bernardo) Tasso: si conservano pressoché intatte le autorità guida del panorama secentesco napoletano e romano (anche se l'atteggiamento nei loro confronti subisce, nella *Lira*, un netto ridimensionamento - a tal proposito si veda l'analisi del primo sonetto, *Negra sì, ma se' bella*). Fin dal primo sonetto della raccolta, sopra riportato, si riconoscono evidenti richiami a queste due *auctoritates*: influssi petrarcheschi e tassiani si riscontrano con evidenza nello stile *note amoroze*¹; Tasso si conferma una costante presenza lungo tutta la lirica in cui l'utilizzo del verbo *impiagar*, affiancato al *core*, rimanda a diverse declinazioni riscontrabili, fra le sue opere, nella *Gerusalemme conquistata*² e nelle *Rime per Lucrezia Bendidio*³, mentre la formula *feri sdegni* ricorre ben sette volte nelle *Rime*⁴ e una nel *Rinaldo*⁵. Di ispirazione petrarchesca è il sonetto *Se questi cari, e leggiadretti guanti*, inserito nella sezione dedicata ai *Guanti*; si riporta di seguito la prima quartina:

Se questi cari, e leggiadretti guanti
Son quei, ch'agli occhi miei spesso han conteso
La bianca mano, onde fui vinto, e preso,
Trahendomi del cor sospiri, e pianti⁶.

L'attacco ricorda molto la versione del *Canzoniere* «candido leggiadretto et caro guanto, / che copria netto avorio et fresche rose, / chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?»⁷.

Le *Lodi*, seconda raccolta della *Lira*, raccoglie tutti i componimenti di carattere encomiastico (come suggerisce il titolo) dedicati, principalmente, alla potente dinastia dei Savoia. Riservare una sezione particolare alla più importante famiglia piemontese, durante la permanenza di Marino a Torino, deve essere sembrato doveroso considerato che

¹ Petrarca: *Canzoniere*, LXXIII, vv. 22-24 (SANTAGATA 1996): «Ma pur conven che l'alta impresa segua / continüando l'amorose note, / s' possente è 'l voler che mi trasporta»; *Canzoniere*, CCXXXIX, vv. 31-33: «Ridon or per le piaggie herbe et fiori: / esser non pò che quella angelica alma / non senta il suon de l'amorose note». Tasso: BONFIGLI 1936, canto II, ottava 4, p. 34: «Deh perché, lasso! A quel parlar cortese, / a quelle dolci ed amorose note / non rimas'io con lei, di cui s'accese / l'alma, e senza cui pace aver non puote?».

² BONFIGLI 1934, canto IV, ottave 30-31, p. 87: «ma colpo mai dal bello ignudo volto / non cade in fallo, e sempre il cor c'è colto // Pensa alfin discoprir la interna piaga, / per non morir tacendo occulto amante. / Vuol ch'ella sappia ch'uom già vinto impiaga, / già preso, e del suo sdegno omai tremante».

³ BASILE 1994, libro I, numero 70, p. 75, vv. 1-4: «Fra mille strali, onde Fortuna impiaga / il mio cor sì che per ferita nova / spazio non resta, oimè! Loco ritrova / cara d'Amor saetta e cara piaga».

⁴ Fra cui: BASILE 1994, libro III, parte I, numero 814, p. 809, vv. 12-14: «Co' tuoi scettri, signor, l'ingiurie e l'onte, / e co' trofei le morti e i feri sdegni, / e con le tue vittorie ha fin la terra»; libro III, parte IV, numero 977, p. 991, vv. 12-14: «Tu dunque vinci, e sia l'onore eterno; / e questa guerra e questi feri sdegni / ch'Elena accese, Polissena estingua»; libro III, parte V, numero 1000, p. 1015, vv. 1-4: «Era piena l'Italia e pieno il mondo / de l'onor de' vostri avi, e presi i regni, / vinta l'invidia e vinti i feri sdegni, / e già serva la terra e 'l ciel secondo».

⁵ BONFIGLI 1936, canto IV, ottava 46, p. 75: «Il guerrier, che nel viso aperti segni / scorge del duol ch'entro la dama accora, / e che di lei paventa feri sdegni».

⁶ L'edizione di riferimento della quale qui si riporta la veste è quella dell'ultima pubblicazione della *Lira* revisionata dall'autore in persona prima della sua morte (1625).

⁷ *Canzoniere*, CXCIX, vv. 9-11, (SANTAGATA 1996).

molte personalità della casata hanno influenzato e caratterizzato la vita del poeta: compaiono quindi elogi per Carlo Emanuele I di Savoia (destinatario di ben otto componimenti e ritratto in numerosissimi frangenti), per il principe Filiberto e per il principe Tommaso, del quale si ricorda un ballo. A queste entusiastiche celebrazioni si aggiungono quelle in onore di altre personalità di spicco nel panorama italiano (e non) contemporaneo: compaiono quindi il Granduca di Toscana (Cosimo II de' Medici) e il duca di Baviera (Massimiliano I Wittelsbach), il Cardinale Ferdinando Gonzaga e il principe di Modena, i Cardinali Borghesi e Aldobrandini. Quello che emerge in questo fitto elenco di personaggi è l'importante rete di rapporti e di conoscenza che il poeta è riuscito a intessere e instaurare in tutta la penisola italiana e, perfino, nelle regioni d'oltralpe. Marino, unendo in questa sede celebrazione poetica e politica (elogiando preponderanti figure dello scacchiere decisionale internazionale), aggiunge una sfumatura quasi seria a quella scapestrata di poeta: nonostante il tono non manchi mai di entusiasmo (più o meno genuino), anche Marino coglie l'esigenza di avere, per così dire, "le spalle coperte", soprattutto in tempi così ingiusti e con all'attivo pubblicazioni considerate pericolose. Emerge un carattere che, all'occorrenza, riesce a mettere da parte il tono scherzoso per riflettere attentamente sulla propria condizione: tuttavia non viene mai abbandonato il procedere dissacrante e vagamente impertinente che caratterizza lo stile mariniano; il "servilismo" poetico non è (e non vuole essere avvertito) come una condizione restrittiva, tanto che - per quanto l'encomio rientri nella più smaccata forma di cortigianeria - viene sovente tratteggiato con immagini iperboliche e con tinte esuberanti. Si riporta di seguito l'encomio a Pietro Aldobrandini, nipote del Papa Clemente VIII:

QUEL che nele tue insegne illustri, e belle
 Signor, di quest'età lume, e ristoro,
 Ha di rastro sembianza, e scala d'oro,
 Onde poggiando al Ciel t'alzi ale stelle.
 A quelle Stelle fortunate, a quelle
 Che'n te rotan sì destre i raggi loro,
 Prodighe in te versando ampio tesoro
 Di gratie rare, e di virtù novelle.
 Ecco al'imagin tua chiara, & ardente
 Già cede il loco suo sublime, e degno
 Quel che l'Orse divide, angue lucente.
 Ma come fia, che d'amicitia in segno
 Non si mostri ogni Stella a te ridente,
 Se devi delle Stelle esser sostegno?¹

L'effetto, il desiderio di attirare su di sé attenzioni del dedicatario, viene raggiunto non solo con esplicite forme di adorazione, ma portando il destinatario a credere di essere l'unico degno esponente di determinate qualità e meriti: Marino punta a presentare i

¹ La presente edizione della *Lira* è ricavata dall'edizione pubblicata a Venezia nel 1616.

personaggi come se fossero più unici che rari, sottolineando come questi riescano a comportarsi al pari dei grandi eroi del passato, surclassando tutti i contemporanei.

La terza sezione, le *Lagrime*, raggruppa le liriche in morte dei contemporanei cari al poeta: è una vera e propria raccolta di accorati *planctus* per piangere la dipartita e ricordare il defunto. Sfilano, in questo insieme, celebri personalità fra cui il Principe Doria (il cui sonetto inaugura la collezione), Giovan Francesco Aldobrandini, il Pontefice Clemente VIII, il duca di Mantova Francesco Gonzaga e la moglie dell'amico Bernardo Castello. Il genere della lamentazione viene attestato in tempi antichi: conosciuto già nelle letterature classiche, il *planctus* conosce una notevole diffusione durante il Medioevo in cui il componimento (scritto in latino o in volgare, in versi o in prosa) svolge il compito di celebrare la vita di un personaggio nella triste occasione della sua morte. Ancora oggi sopravvive la tradizione di tessere un elogio funebre per commemorare e celebrare le virtù e le qualità di un caro che ci ha abbandonato: è un modo per dimostrare il proprio cordoglio e partecipare al dolore. Marino intende questa produzione in senso letterale: così come le *Lodi* si riferiscono a persone ancora in vita, le *Lagrime* hanno come oggetto la morte delle persone. L'elemento comune che congiunge queste due partizioni è la rilevanza dei personaggi elogiati: sono tutte personalità importanti, di spicco, e la scelta serve a sottolineare le conoscenze che il poeta vantava. Questo insieme, tuttavia, risulta molto più intimo rispetto alla raccolta precedente: l'encomio dei contemporanei viventi, non di rado, tende ad essere sopra le righe, mirando all'esaltazione quasi sproporzionata ed evidente; i *planctus*, invece, fanno propria una visione più intimista delle relazioni personali, dal momento che - insieme ai grandi dell'epoca - compaiono anche amici e conoscenti del poeta il quale, usando il proprio dolore come punto di partenza, regala al lettore genuini momenti di intima amarezza e di grande sofferenza.

Di seguito, ho deciso di riportare la *lagrime* per la morte del Pontefice Aldobrandini (avvenuta il 3 marzo del 1605): in occasione di questo evento - dice Marino - comparve in cielo una stella rosso fuoco, portatrice di buoni auspici; l'avvenimento ricorda molto da vicino quanto si narra¹ sulla morte di Giulio Cesare il quale, ucciso, venne subito as-

¹ In Svetonio: «Periit sexto et quinquagesimo aetatis anno atque in deorum numerum relatus est, non ore modo decernentium, sed et persuasione uolgi. siquidem ludis, quos primo[s] consecrato[s] ei heres Augustus edebat, stella crinita per septem continuos dies fulsit exoriens circa undecimam horam, creditumque est animam esse Caesaris in caelum recepti; et hac de causa simulacro eius in uertice additur stella. Curiam, in qua occisus est, obstrui placuit Idusque Martias Parricidium nominari, ac ne umquam eo die senatus ageretur» [traduzione: «Morì a cinquantacinque compiuti e fu annoverato tra gli dei, non solo per bocca di quelli che gli decretarono quell'onore, ma anche per convinzione del popolo. Infatti, ai primi giochi che l'erede Augusto gli dedicò dopo la sua apoteosi, una cometa rifulse per sette giorni consecutivi sorgendo verso l'ora undicesima, e si credette che fosse l'anima di Cesare accolto in cielo; per questo nelle sue effigi viene aggiunta una stella sulla sua testa. Si decise di murare la Curia in cui fu ucciso, di chiamare le Idi di Marzo "(giorno del) patricidio" e di non convocare mai più il Senato in quel giorno»] in SCANTAMBURLO 2011, 88, p. 104.

sunto fra gli dei: l'indicazione rivelatrice della certezza della deificazione del *dictator* fu proprio la comparsa, in cielo, di una stella.

VAPOR non fu, che lieve in aria sorse
Del notturno seren fregio lucente,
Quella luce fata, che di CLEMENTE
L'ultimo passo in su'l morir precorse.
Né fu com'altri disse, e come forse
Stima ancora la vulgar credula gente,
Messaggiera di male, Cometa ardente,
Che di foco, e di sangue il crin s'attorse.
Né fu di nata allhor face novella
Novo splendor, ch'alo stellato velo
Straniera aggiunse, e peregrina stella.
Stella ben fu, che sfavillante in zelo
Scese quaggiù, di Dio nuntia, & ancella,
A richiamar le sei compagne in Cielo¹.

La penultima sezione comprende le *Divozioni*: «non solo vi si legge una serie di sonetti con argomenti tratti da versetti biblici, ma il Marino vi sperimenta diffusamente la struttura della canzonetta, nella *Corona di spine*, nel *Cristo smarrito*, che è rielaborazione in chiave sacra dell'*Amor fuggitivo*, e ancora nel *Sudore del sangue*»². Si riporta qui l'attacco del *Cristo smarrito*:

SOSPIRAVA, e spargea
Largo di pianto un fiume
La Dea, la vera Dea,
Madre di vero Nume,
Ricercando il suo core,
Il suo marrito, e fuggitivo Amore.
Iva la Verginella
Qual Tortora solinga,
Di questa parte in quella
Peregrina, e raminga
Dela sacra Cittade
Scorrendo hor qua, hor là tutte le strade³.

In un certo senso, in questa raccolta si ritrova l'impostazione delle *Rime Sacre* comprese nelle *Rime*: si percepisce un Marino religioso, devoto appunto, in cui la resa dei temi religiosi risente della tradizione letteraria della poesia sacra. La composizione riportata ricorda, in particolare, lo stile e la produzione di Jacopone da Todi, frate laico della congrega degli Spirituali e autore di famosissime composizioni come *Stabat mater*, preghiera alla Madonna ai piedi della Croce.

¹ La presente edizione della *Lira* è ricavata dall'edizione pubblicata a Venezia nel 1616.

² RUSSO 2008, p. 136.

³ La presente edizione della *Lira* è ricavata dall'edizione pubblicata a Venezia nel 1616.

I *Capricci* chiudono la *Lira*: in ultima posizione sono collocati i componimenti occasionali e di argomento leggero (non è un caso, infatti, che la maggior parte dei sonetti abbia come titolo *Buone feste*). Se ne riporta un esempio esplicativo:

ET eccoci del mese in su le soglie,
Ch'aperto al novell'Anno il varco sporge,
L'Anno, che mentre in termine s'accoglie,
Quasi indomito Anteo, cade, e risorge.
O nostra humanità. Chi non s'accorge,
Che così, se ben Morte il nodo scioglie,
Non uccide lo spirito, anzi lo scorge
La 've poi torni a rivestir le spoglie?
Manso, qual per innesto inciso germe
L'huom ripullula in vita; e vola come
Fuor di serico guscio alato verme.
Procuriam noi, se le terrene some
S'immortalano pur quantunque inferme,
Suscitar con la penna ancora il nome¹.

Questo tipo di componimento si differenzia da tutti quelli finora analizzati: non è più l'approccio delle *Morali* o il gentile sollazzo che caratterizza gli *Amori*; non si tratta più della roboante sintassi encomiastica delle *Lodi*, del patetico procedere delle *Lagrime*, o della patina dal sapore sacrale delle *Divozioni*. I *Capricci* fanno proprio un andamento più sciolto, che conosce picchi di confidenzialità anche su argomenti che, in altre precedenti occasioni, conobbero accenti ben più seri e impegnati (come il tema della Morte che nelle *Morali* aleggia come lugubre presenza).

La *Lira*, con le sue fresche caratteristiche e con il suo tono di sfida nei confronti di un'età così ingessata nella ricerca dell'ortodossia ineccepibile, suscita un entusiasmo che supera quello riscosso dalle *Rime*: il genio creativo del Nostro, dopo questo straordinario successo di pubblico, non ha bisogno di altre riprove. Marino si conferma come il più grande poeta della nostra penisola, il cui lavoro - al pari delle scoperte scientifiche di Galileo - si fa conoscere con facilità e rapidità fuori d'Italia. La forza della *Lira* risiede nella sua umanità: la raccolta non contiene solo qualche forma di poesia cristallizzata in una qualche forma metrica, ma è piena della vita del suo autore, ne narra la storia, le conoscenze e i pensieri più intimi. L'opera racconta un poeta che si lascia, per così dire, raccontare: dalle avventure amorose ai tristi avvenimenti, dai fastosi ricevimenti in qualche lussuosa corte alle forme della spiritualità più sentita, la *Lira* parla di un uomo come gli altri, reale e concreto come le persone che conosce o le esperienze che affronta. La *Lira* è l'opera dell'umanità e Marino, oltre che autore, ne è il protagonista: si armonizzano perciò fra di loro l'idea di artista (*scapigliato* e animoso verseggiatore) e la sua vera personalità, e l'autore esprime un'immagine di sé come uomo, prima che poeta.

¹ La presente edizione della *Lira* è ricavata dall'edizione pubblicata a Venezia nel 1616.

UNA SELEZIONE
DELLA *LIRA*
(DAL MS. *ITALIEN 575*)

Nera sì, ma se' bella, o di Natura

Marino canta la bellezza della schiava nera. Il componimento rappresenta una svolta assoluta da molti punti di vista, visto che l'intera impalcatura si basa su una continua contrapposizione: contrapposizione stile-messaggio, dato il "rivestimento" petrarchesco e il significato del tutto nuovo rispetto alla tradizione; contrapposizione di aree semantiche, poiché il riferimento reiterato alla carnagione scura della donna si scontra con l'altrettanto sottolineato tema della luce. Il paradosso è la seconda colonna portante e si riscontra nella dichiarazione di Marino di essere schiavo della propria schiava che, per di più, è nera: si innestano due infrazioni dalla suggestiva portata, ma che incarnano alla perfezione il tono di sfida in cui nasce la Lira. Un secondo paradosso è riscontrabile ai versi 3-4, in cui l'autore descrive come l'alba, l'avorio e l'ostro escano sconfitti da un confronto con l'ebano della pelle della donna. Marino, però, non lascia mai trasparire apertamente questa volontà "sovversiva", ma la maschera, ricoprendola di un impegnato drappoggio dal sapore tradizionale: il Seicento, ricorrendo ad un'espressione di Torquato Accetto, è il secolo della dissimulazione onesta, in cui nulla traspare, ma a tutto si allude, si accenna. V'è una corrispondenza fra la veste fonica e quella del significante, dal momento che le sfumature a tinte scure di nomi, aggettivi e verbi trovano rispondenza nelle rime uscenti in o-o (-ostro, -orno, -olto) che si assiepano e occupano tre rime su quattro. Si noti la forte correctio che apre il verso incipitale e che richiama, senza mezzi termini, il modello biblico: Marino definisce la schiava bella nonostante (ma) la carnagione scura, il che rimanda al nigra sum sed formosa del Cantico dei Cantici. L'ossimoro è un'altra figura retorica che campeggia lungo tutto il sonetto, come conferma la formula leggiadro mostro al verso 2. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura alternata (ABAB-ABAB) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 NERA sì, ma se' bella, o di Natura
Fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'Alba appo te; perde, e s'oscura
4 Presso l'hebeno tuo l'avorio, e l'ostro,
Hor quando, hor dove il mondo antico, o il nostro
Vide sì viva mai, senti¹ sì pura,
O luce uscir di tenebroso inchiostro,
8 O di spento carbon nascere arsura?
Servo di chi m'è serva, ecco, ch'avvolto²
Porto di bruno laccio il core intorno,
Che per candida man non fia mai sciolto.
12 La 've³ più ardi, o Sol sol per tuo scorno
Un Sole è nato; un Sol, che nel bel volto
Porta la notte, & ha negli occhi il giorno.

¹ Forma emendata dall'originale *sen ti* (a mano sono riportate correzioni che indicano l'errore).

² Forma emendata dall'originale *c'havvolto*.

³ Forma emendata dall'originale *Là ve*, sulla testimonianza degli altri testimoni.

v. 1 Negra (*ms. 575*) > nera (*La14 = La16*) = **Nera** | bella; (*La14*) > bella, (*La16*) = **bella**, | natura (*ms. 575*) > Natura (*La14 = La16*) = **Natura** • v. 2 fra (*ms. 575*) > Frà (*La14 = La16*) = **Frà** | d'Amor' (*ms. 575*) > d'Amor (*La14 = La16*) = **d'Amor** | leggiadro¹ (*ms. 575*) > leggiadro (*La14 = La16*) = **leggiadro** | mostro (*ms. 575*) > mostro. (*La14 = La16*) → **mostro.** • v. 3 alba (*ms. 575*) > Alba (*La14 = La16*) = **Alba** | apo te, (*ms. 575*) > appo te; (*La14 = La16*) = **appo te**; | perde (*ms. 575*) > perde, (*La14 = La16*) = **perde**, • v. 4 l'ebano (*ms. 575*) > l'hebeno (*La14 = La16*) = **l'hebeno** | tuo, (*ms. 575*) > tuo (*La14 = La16*) = **tuo** | l'avorio è l'ostro¹ (*ms. 575*) > l'avorio, e l'ostro. (*La14 = La16*) → **l'avorio, e l'ostro**, • v. 5 antico (*ms. 575*) > antico, (*La14 = La16*) = **antico**, | o 'l nostro (*ms. 575*) > o il nostro (*La14 = La16*) = **o il nostro** • v. 6 nova (*ms. 575*) > viva (*La14 = La16*) = **viva** | mai (*ms. 575*) > mai, (*La14 = La16*) = **mai**, | pura (*ms. 575 = La14 = La16*) → **pura**, • v. 7 o' luce (*La14*) > o luce (*La16*) = **o luce** | uscir' (*ms. 575*) > uscir (*La14 = La16*) = **uscir** | inchiostro (*ms. 575*) > inchiostro, (*La14 = La16*) = **inchiostro**, • v. 8 o' di (*La14*) > o di (*La16*) = **o di** | carbon' (*ms. 575*) > carbon (*La14 = La16*) = **carbon** | nascer' (*ms. 575*) > nascere (*La14 = La16*) = **nascere** • v. 9 serva (*ms. 575 = La14*) > serva, (*La16*) = **serva**, | ecco (*ms. 575 = La14 = La16*) → **ecco**, | avvolto (*ms. 575 = La14 = La16*) → **avvolto** • v. 10 ~~intorno~~¹ al core intorno (*ms. 575*) > il core intorno (*La14 = La16*) = **il core intorno** • v. 11 man' (*ms. 575*) > man (*La14 = La16*) = **man** | sciolto (*ms. 575*) > sciolto. (*La14 = La16*) = **sciolto.** • v. 12 la dove nascj o Sol, sol (*ms. 575*) > la've più ardi o Sol, sol (*La14 = La16*) → **la 've più ardi, o Sol sol** • v. 13 nato, (*ms. 575*) > nato; (*La14 = La16*) = **nato**; | sol' che nel' bel' (*ms. 575*) > Sol, che nel bel volto (*La14 = La16*) = **Sol, che nel bel volto** • v. 14 notte (*ms. 575*) > notte, (*La14 = La16*) = **notte**, | negl'occhi (*ms. 575*) > negli occhi (*La14 = La16*) = **negli occhi**

Il sonetto, uno dei più celebri della *Lira*, è stato scelto perché presente in un documento anteriore rispetto alla sua prima comparsa ufficiale: si trova infatti nella duecentottantatreesima pagina del manoscritto *Italien 575*¹, conservato nella Bibliothèque Nationale de France e risalente al 1601.

Ho deciso di selezionare questo componimento perché dimostra una netta evoluzione sia in termini di varianti, sia sul piano più prettamente stilistico. Nel 1614 la composizione approda nella *Lira*, nelle cui varie edizioni assume un titolo di volta in volta diverso (*Bella schiava* nella *princeps* o più semplicemente *Schiava* nell'edizione del 1616), e rappresenta una novità su tutta la linea (questa innovazione fa parte di quelle "strutture" che decretarono un così grande successo per l'opera): al di là del semplice elogio della bellezza femminile, si impone come svolta rispetto a tutta la tradizione letteraria tratteggiando un modello di donna che si oppone all'ideale archetipico cantato fin dai tempi di Dante. Da Beatrice a Laura, tutte le donne della nostra letteratura si conformano a prestabiliti canoni che, salvo qualche piccola variazione da autore ad autore, possono ricondursi ad uno schema ben preciso: *in primis* il candore dell'incarnato, rigorosamente bianco-pallido, i capelli biondi, le movenze mai eccessive e che devono adattarsi con precisione certosina ai diversi contesti, le espressioni corporee posate e regali, la bellezza tanto straordinaria da farle assumere un aspetto angelico. Dal successo della donna-angelo e del poetare petrarchesco, la coscienza europea e il patrimonio culturale non riescono ad ammettere personaggi femminili che presentino caratteristiche diverse da quelle descritte, ormai diventate topiche: una donna descritta con peculiarità differenti (carnagione olivastra o scura, capelli corvini) verrebbe immediatamente associata ad etnie africane o orientali, dalla cultura diversa e - soprattutto - dalla religione non cristiana ma pagana (a prescindere dalla religione propria a ciascuna di loro, tutte le popolazioni orientali o africane, agli occhi di un occidentale del Cinque e Seicento, erano genericamente).

È quindi automatico che, per compiacere le aspettative del pubblico, una protagonista femminile debba riassumere in sé tutti i caratteri tipici: da sempre l'europeo ha considerato se stesso, la sua nazione e i suoi concittadini la rappresentazione più concreta di tutte le virtù, religiose, sociali e morali; al contrario, le altre popolazioni - quelle provenienti da regioni remote e lontane dal "mondo civilizzato" - sono sempre state additate come l'altra faccia della medaglia, quella negativa, malvagia e senza dio.

¹ Per un'approfondita descrizione del manoscritto, si rimanda al contributo di Alessandro MARTINI (pp. 13-56) in RUSSO 2009.

L'atteggiamento nasconde una venatura di xenofobia che si riflette, di conseguenza, anche sulle storie che gli occidentali prediligono: un autore è pienamente consapevole che una protagonista africana, dalla pelle olivastra e dai capelli mori non riuscirà mai a suscitare la simpatia e l'interesse dei lettori. Proprio per questo motivo, quando Torquato Tasso presenta Clorinda - personaggio non di secondaria importanza nell'intreccio dell'opera - la descrive sì di etnia africana, ma con le caratteristiche fisiche di un'occidentale: Tasso, fortemente preoccupato che il suo lavoro fosse confacente ai dettami della tradizione (le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione) e della Contro-riforma, evita l'accusa di eresia, descrivendo l'eroina con la pelle immacolata e le chiome rigorosamente bionde. In una delle sue apparizioni, Clorinda - inedito miscuglio di sensualità e abilità guerriera - si manifesta all'insegna del colore bianco:

Bianche più che neve in giogo alpino
avea le sopravveste, e la visiera
alta tenea dal volto; e sovra un'erta,
tutta, quanto ella è grande, era scoperta¹.

E ancora, quando Clorinda appare senza armatura in mezzo al campo di battaglia:

ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse².

Malgrado faccia parte dell'esercito avversario, quello dei saraceni, Tasso vuol che il pubblico si affezioni a lei e che, addirittura, provi compassione quando, nel duello con Tancredi, Clorinda troverà la morte. L'autore, infatti, studia una *climax* che, progressivamente, trasforma l'indomita guerriera pagana in un campione di virtù morali e spirituali in senso cristiano: le premesse vengono fornite dalle sue fattezze occidentali, che la avvicinano ai canoni estetici familiari al pubblico; successivamente Clorinda scopre dalla nutrice di avere ricevuto una formazione in ambito cristiano, della quale era all'oscuro (l'agnizione ha un sapore altamente tragico e riesce, con incisività, a *movēre* il lettore); infine, in punto di morte, Clorinda chiede al suo uccisore, Tancredi (innamorato di lei), di concederle il dono del battesimo per rinascere in Dio, purificata e nella vera fede. Il pregiudizio è talmente connaturato nella cultura del tempo che risulta pressoché impossibile immaginare che una donna possa aspirare ad una posizione di primo piano se non ha un determinato aspetto e precise caratteristiche.

Il caso di Marino risulta un vero e proprio smacco alla tradizione: il poeta non solo elogia la bellezza di una schiava (quindi, di condizione inferiore), ma di una schiava nera (caratteristica ritenuta ancora più indicativa dell'inferiorità della persona - da notare è

¹ BONFIGLI 1930, canto VI, ottava 26, p. 124.

² BONFIGLI 1930, canto III, ottava 21, p. 54.

l'uso della particella avverbiale avversativa *ma* che giustifica, come un'attenuante, la bellezza della donna di fronte al suo *status* di schiava). Il fatto che però stupisce maggiormente è il modo in cui il Nostro è riuscito a trovare un equilibrio tra una novità tanto singolare (dalla carica innovativa davvero straordinaria) ed una veste esteriore di stampo così tradizionale: l'innovazione nella tradizione. La patina petrarchesca¹ si percepisce lungo tutto il sonetto - dal tema dell'eccezionale bellezza della donna che mai fu conosciuta dal mondo antico o moderno all'immagine del laccio che, avvolto intorno al cuore del poeta, lo costringe a fronteggiarsi con un unico pensiero - al quale si aggiunge, abilmente dissimulata, una citazione dantesca (v. 9), «servo di chi m'è serva». Quest'ultimo ossimoro ricorda molto da vicino il discorso che San Bernardo rivolge alla Vergine Maria all'inizio del XXXIII canto del *Paradiso*:

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura»².

Dopotutto, è tipico del *modus poetandi* mariniano rivestire con un significante rispondente ai canoni, per così dire, ortodossi della lirica un significato dall'enorme carica creativa: questo sonetto incarna alla perfezione lo spirito di sfida che aleggia in tutta la *Lira* ed è il motivo sia del suo successo che della dura repressione dell'Inquisizione.

La traccia stilistica, fra Petrarca e Dante, è quindi tradizionale: è la fonte d'ispirazione che deve essere di altra natura. Nel sonetto di Marino si intrecciano diverse influenze, dalla Bibbia fino al culto delle Madonne Nere, giungendo a toccare autori d'oltralpe, in questo caso specifico, portoghesi.

Un primo paragone archetipale deriva dalle Sacre Scritture, dal *Cantico dei Cantici*, un poema lirico (o, forse, una raccolta di più poemi) che nel suo significato più palese canta l'amore fra due giovani, a volte transcendendo in un'arditezza di linguaggio che può sconcertare il lettore. Questa prima testimonianza unisce la raffinatezza del sentimento di Amore ad una non trascurabile fisicità, costituita da sensualità ed erotismo. Controverso è il significato di questo scritto attribuito a Salomone (se sia da intendere come una professione di fede - e amore - a Dio, oppure rappresenti l'amore umano che, al pari di quello divino, ha una sua propria sacralità e spiritualità che rimanda direttamente al benevolo atto della creazione). Quello che interessa in questa sede è la presentazione della sposa la quale viene descritta con un *incipit* familiare:

¹ La *fosca alba* rimanda al sonetto di Petrarca *Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro* (CLXXXVII, vv. 12-14): «Vien poi l'aurora, e l'aura fosca inalba, / Me no, ma 'l sol che 'l cor m'arde, e trastulla, / Quel può solo addolcir la doglia mia».

² SAPEGNO 1962, *Paradiso*, XXXIII, vv. 1-6.

[5] *Nigra sum sed formosa,*
 filiae Ierusalem,
 sicut tabernacula Cedar,
 sicut pelles Salma.
 [6] Nolite me considerare quod fusca sim,
 quia decoloravit me sol.
 Filii matris meae irati sunt mihi;
 posuerunt me custodem in vineis,
 vineam meam non custodivi¹.

Indubbia è l'ascendenza biblica del componimento di Marino il quale ricava dai versetti l'area semantica dell'oscurità, cui viene applicata - in modo del tutto originale - la contrapposizione con la luce (assente nel passo biblico). Reiterate sono le caratteristiche che fanno del colore nero il tema portante (*nera, fosca, s'oscura, hebeno, tenebroso inchiostro, carbon, bruno laccio e notte*) cui fa da bilanciamento il paradosso su cui si gioca l'intera costruzione del componimento: nonostante il colore del sonetto sia bruno, la patina riesce lo stesso a rivaleggiare con lo splendore del Sole, che non deve ramarcarsi nel venire oscurato da una così straordinaria bellezza. Si rilegga l'ultima terzina:

La 've più ardi, o Sol sol per tuo scorno
 Un Sole è nato; un Sol, che nel bel volto
 Porta la notte, & ha negli occhi il giorno.

Il sole d'Africa (laddove *più arde*) assiste al sorgere di un nuovo astro che risplende *per suo scorno*: non è raro - in poesia - trovare il sole come secondo termine di paragone per qualificare l'avvenenza della donna, ma in questo caso bisogna riconoscere la suggestione data dagli ultimi due versi. Marino paragona il viso della serva al cielo della notte mentre ai suoi occhi viene attribuito lo stesso impatto del sorgere del sole: la contrapposizione è molto forte, tanto quanto gentile e raffinata è l'immagine suggerita che descrive con raffinatezza l'impressione che il poeta deve aver provato. Si noti anche la continua ripetizione del termine *Sole* (da considerare è anche la parechesi data dall'accostamento di *Sol* e *sol*, al verso 12) indicante ora l'astro luminoso, ora la donna prodigio di Amore, sconosciuto tanto al mondo antico quanto a quello contemporaneo.

Ancora: raggiante deve apparire la serva se l'alba, in confronto, risulta fosca e l'avorio e l'ostro si abbrunano. Questa attenzione particolare, questo paradosso nel definire luminoso ciò che non può esserlo, ricorda il culto della Madonna Nera. Nel Cristianesimo, una Madonna Nera è la rappresentazione della Vergine - solitamente accompagnata da Gesù bambino - caratterizzata da un colorito scuro, se non addirittura nero, il cui culto rimanda a legami con il mondo Orientale (altro nesso che collega questa raffigurazione

¹ *Cantico dei Cantici*, 1, 5-6: «[5] Bruna sono ma bella, / o figlie di Gerusalemme, / come le tende di Kedar, / come i padiglioni di Salma. / [6] Non state a guardare che sono bruna, / poiché mi ha abbronzato il sole. / I figli di mia madre si sono sdegnati con me: / mi hanno messo a guardia delle vigne; / la mia vigna, la mia, non l'ho custodita».

della Vergine con il componimento di Marino). Ean Begg, analista inglese laureato in lingue moderne ad Oxford, ha indagato sul culto delle Madonne Nere provando l'inesattezza delle teorie finora avanzate¹ e, tracciando la storia di questa particolare venerazione, lo studioso pensa di poter ricondurre l'epoca d'oro della sua diffusione alle Crociate, quando si voleva riannettere sotto il vessillo della Cristianità Gerusalemme, allora in mano agli infedeli.

Il lento ma progressivo radicarsi della devozione nei confronti della Vergine Nera affonda le radici nelle influenze che l'Occidente subisce dall'Oriente: il primo capitolo dell'opera *The cult of the Black Virgin* approfondisce questo intrecciarsi di credenze e superstizioni, frutto di un sincretismo sempre più sostenuto e incoraggiato. Appurato

¹ «1. Mary lived in a hot climate and would have been very sunburnt. The numerous portraits of her attributed to St. Luke show this to be the case. Saillens points to the circularity of this argument. "Why are the portraits brown?" "Because Mary was brown." "How do we know?" "Because of the portraits". 2. Black Virgins were made by dark-skinned people of the Middle East in their own image. In fact there is no ancient tradition in Asia or Africa according to which Mary is represented as black. Even in Ethiopia she is originally shown as much lighter coloured than the majority of the indigenous population. Furthermore, Black Virgins, though often reputed to have been brought back from the Crusades, belong in most cases to the class of Auvergnat or Catalan Thrones of Wisdom and are considered to be the local workmanship. 3. The sculptors of Black Virgins naively supposed the inhabitants of Palestine to be dark-skinned. The reality is that contact between Western Europe and the Levant has been constant and considerable since 600 BC, and the appearance of Jews and Saracens was perfectly familiar to the twelfth-century Frenchmen and Spaniards. A whole quarter of the city of Orléans was inhabited by Syrians from as early as the sixth century when the Irish missionary St. Columbanus stayed with them, the Merovingian king, Gontran, being reputedly acclaimed by them in 588. The first Christian oratory in the Auvergne, dating from the fourth century was at Fontgèvre, near Clermont. [...] From AD 768 to 900 Narbonne was actually a Jewish principality, and in the following centuries cross-fertilizing linking Islam, the in full occupation of Spain, with Judaism and Christianity, were particularly strong. 4. Prototypes of the Black Virgins were carved in black material such as ebony, basalt or metal, thus setting a precedent for future usage. In fact, almost all Black Virgins are carved in wood, either of indigenous timber such as oak, apple, olive, pear, or in cedar. Ebony was virtually unknown in Western Europe until the thirteenth century» [traduzione personale: «1. Maria visse in un clima caldo e deve essere stata bruciata dal sole. I numerosi ritratti di lei, attribuiti a San Luca, rientrano in questa situazione. Saillens registra una certa circolarità nell'argomentazione. "Perché i ritratti sono scuri?" "Perché Maria era scura di pelle." "Come lo sappiamo?" "Grazie ai ritratti". 2. Le Vergini Nere erano fatte da artisti dalla pelle scura del Medio Oriente, secondo la loro propria somiglianza. Al contrario, non ci sono antiche tradizioni in Asia o Africa secondo le quali Maria fosse rappresentata come nera di pelle. Perfino in Etiopia, lei è generalmente ritratta con l'incarnato più chiaro rispetto alla maggioranza della popolazione indigena. Oltretutto, le Vergini Nere, sebbene si credesse che fossero stati portati al ritorno dalle Crociate, appartengono - in molti casi - al tipo di Auvergnat o alle Maestà catalane e sono considerati prodotto manifatturiero locale. 3. Gli scultori delle Madonne Nere, ingenuamente, pensavano che gli abitanti della Palestina fossero scuri di carnagione. La realtà è che il contatto fra Occidente e Oriente è stato costante e considerevole fin dal 600 d.C. and l'apparire di Ebrei e Saraceni era perfettamente familiare ai Francesi e agli Spagnoli del XII secolo. Un intero quartiere della città di Orléans era abitato da Siriani dagli inizi del VI secolo quando San Colombano - missionario irlandese - visse con loro, essendo Gontrano, re Merovingio, ipoteticamente acclamato da loro nel 588. Il primo oratorio cristiano nell'Alvernia, datato IV secolo, era a Fontgèvre, vicino a Clermont. [...] Dall'anno 768 al 900, Narbona era effettivamente un principato ebreo, e nei secoli successivi influenze incrociate che collegavano l'Islam - allora nella piena occupazione della Spagna - con il Giudaismo e la Cristianità, erano particolarmente forti. 4. Prototipi delle Vergini Nere erano scavate in materiale scuro come l'ebano, il basalto o il metallo, stabilendo così un precedente per l'uso futuro. Anzi, quasi tutte le Madonne Nere erano scavate nel legno, o nella corteccia di piante indigene come la quercia, il melo, l'ulivo, il pero o nel cedro. L'ebano era in teoria sconosciuto nell'Europa Occidentale fino al tredicesimo secolo»] in BEGG 2006, pp. 7-8.

che non si può riconoscere un vero e proprio inizio a quella che Begg definisce *our story* («la nostra storia»), il testo del *Canto dei Cantici* viene generalmente assunto come punto di partenza del successo e dell'evoluzione che culminerà nella raffigurazione di Maria come donna dalla carnagione scura, ultimo gradino di una scala evolutiva che passa per la *dark lady* alla quale San Bernardo e Tommaso d'Aquino dedicarono le loro più tarde meditazioni (identificata come la Regina di Saba) e per la Regina del Sud che dovrà giudicare il genere umano nel Giorno del Giudizio (il cui avvento viene profetato dal Vangelo di Matteo, 12:42), fino all'assimilazione della Vergine Maria con diverse divinità del mondo greco-romano, fra cui Latona, Artemide, Iside e la Dea che Apuleio descrive nell'*Asino d'oro*. È difficoltoso ripercorrere una strada così intimamente imbevuta di leggenda e misticismo, ma quello che possiamo supporre è che l'evoluzione del Cristianesimo - che si fonda sui culti religiosi allora esistenti - abbia raccolto, rielaborato e riassunto nell'unica figura di Maria, madre di Gesù, tutte quelle caratteristiche divine dei pantheon preesistenti. Proprio per questo motivo mi unisco al pensiero di Begg il quale rigetta ogni spiegazione eccessivamente scientifica circa la carnagione scura della Vergine: questa raffigurazione ha un passato mitico che, stando alle attuali conoscenze, non può essere decifrato se non per ipotesi, ricorrendo a teorie di influenze religiose e culturali fra le diverse regioni d'Europa.

La Bibbia e il culto di Maria spiegano l'interesse per la carnagione scura della donna elogiata, ma non spiegano da dove derivi la condizione di schiava della protagonista: a rispondere a questo quesito interviene un letterato di origine portoghese, Luís Vaz de Camões (1524 ca. - 1580). Questo poeta, fra i principali del suo paese, è autore di un componimento indirizzato a Barbara, schiava nera di cui l'autore è stato amante durante la permanenza in India:

Lei, schiava, / tiene me schiavo / poiché in lei vivo / non desidero più vivere. / Io non ho mai visto una rosa / con contorni squisiti, / che per i miei occhi / fosse più bella. // Né i fiori di campo, / né le stelle del cielo / mi sembrerebbero belle / come i miei amori. / Viso unico, / occhi pieni di calma / neri e stanchi / ma non di uccidere. // Una grazia vivente, / che in lei dimora, / per essere signora / di chi è schiava. / Corvini sono i capelli, / dove va la gente / perde coscienza / del fatto che biondi, i capelli, sono belli. // Prodigio di Amore / così dolce la sua figura, / che la neve le giura / di cambiar colore. / La guidi la docilità / che la saggezza accompagna; / beh, sembra una cosa strana / ma non barbara. // Presenza serena / che ammansisce la tempesta; / in lei, infine, riposa / tutto il mio dolore. / Questa è una schiava / che mi tiene schiavo; / e poiché in lei vivo, / sono costretto a vivere. [trad. personale]¹.

¹ «Aquela cativa / Que me tem cativo, / Porque nela vivo / Já não quer que viva. / Eu nunca vi rosa / Em suaves molhos, / Que pera meus olhos / Fosse mais fermosa. // Nem no campo flores, / Nem no céu estrelas / Me parecem belas / Como os meus amores. / Rosto singular, / Olhos sossegados, / Pretos e cansados, / Mas não de matar. // Uma graça viva, / Que neles lhe mora, / Pera ser senhora / De quem é cativa. / Pretos os cabelos, / Onde o povo vão / Perde opinião / Que os louros são belos. // Pretidão de

Esistono delle consonanze indiscutibili tra i due componimenti: oltre alla descrizione della bellezza della figura femminile, entrambi i poeti ricorrono all'ossimoro (di già stabilita struttura dantesca) per esprimere come essi siano stati resi schiavi della donna schiava; inoltre, è evidente l'uniformità di ispirazione nell'attributo riservato all'amata: il *Pretidão de Amor* di Camões viene tradotto, quasi letteralmente, dalla formula *d'Amor leggiadro mostro*.

Quest'ultimo particolare confronto affonda le sue radici in un mondo ancora poco studiato, quello dei rapporti letterari fra Italia e l'Iberia lungo tutto il XVII secolo: da come si può notare in questa seppur povera e superficiale analisi, gli scambi fra le due penisole erano una realtà ben consolidata, che rischia di essere ingiustamente dimenticata. Marino, prendendo spunto da un passo della Bibbia per quanto riguarda il carattere attribuito alla sua schiava (nera, al cui confronto scoloriscono persino l'alba e il Sole), vi innesta un'interpretazione sullo stesso argomento ad opera di Camões: il risultato è quello di un sonetto rivoluzionario che, memore della tradizione dei classici, decide volutamente di scavalcarla per aprirsi a ben più inesplorati ed esotici orizzonti. Il poeta portoghese oggetto della rielaborazione mariniana, infatti, incarna da una parte la vicinanza del Portogallo e, dall'altra, la lontananza dell'India cantata: il pubblico italiano che si trova a leggere *Nera sì, ma se' bella* incontra il gusto arcaizzante del petrarchismo (con una punta di elevazione poetica concessa dal procedimento dantesco) conciliato con un sapore fresco e nuovo, frutto di una passione "ribelle" e di un animo restio a piegarsi alle aspettative. Il quadretto che ne deriva è un fine prodotto di una conoscenza approfondita di ciò che il panorama culturale contemporaneo offre: Marino è il primo letterato che cerca di avventurarsi al di là dello stantio provincialismo italiano per assaporare con entusiasmo le fresche e ricche novità che l'Europa conosce già da tempo.

Amor, / Tão doce a figura, / Que a neve lhe jura / Que trocara a cor. / Leda mansidão, / Que o siso acompanha; / Bem parece estranha, / Mas bárbara não. // Presença serena / Que a tormenta amansa; / Nela, enfim, descansa / Toda a minha pena. / Esta é a cativa / Que me tem cativo; / E. pois nela vivo, / É força que viva» in CUNHA 1893 p. 10.

Anna, ben tu da l'anno il nome prendi

Marino, giocando sulla assonanza data dal nome della donna (Anna) e dall'anno, invita all'oraziano carpe diem. Oltre alla già segnalata assonanza, si noti l'anafora con variatio ai versi 3-4 (il serpente è il secondo termine di paragone sia dell'anno che della donna, con la differenza che per il primo assume una forma circolare, per la seconda morde e offende); la similitudine viene mantenuta fino all'inizio della prima terzina in cui il però introduce un cambio di atteggiamento e di tono. La sintassi procede limpida e chiara, salvo l'iperbato al verso 13 in cui l'ordine grammaticale degli elementi viene stravolto. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 ANNA, ben tu da l'anno il nome prendi,
E ben de l'Anno ogni costume hai tolto.
L'Anno è qual Serpe in sè medesimo avvolto,
4 E tu qual Serpe ancor mordi, & offendi.
E le stagion de l'Anno in te comprendi,
Poiché¹ poma hai nel seno, e fior nel volto,
E portando nel petto il ghiaccio accolto,
8 Con l'ardor de' begli occhi i cori accendi.
L'Anno però, mentre si gira intorno,
Fugge, e riede col Sol, ma i dì sen vanno
Del tuo tempo miglior, né² fanno ritorno.
12 Deh dammi almen, pria, che 'l corrier Tiranno
Porti del corso tuo l'ultimo giorno,
Sol' un'ora goder di sì bell'anno.³

v. 1 ben' (ms. 575) > ben (La14 = La16) = **ben** | dall'anno (ms. 575) > dal'Anno (La14 = La16) → **da l'anno** • v. 2 ben' (ms. 575) > ben (La14 = La16) → **ben** | da l'anno (ms. 575) > del'Anno (La14 = La16) → **de l'Anno** | tolto (ms. 575) > tolto. (La14 = La16) = **tolto**. • v. 3 anno (ms. 575) > Anno (La14 = La16) = **Anno** | quel' (ms. 575) > qual (La14 = La16) = **qual** | serpe (ms. 575) > Serpe, (La14 = La16) → **Serpe** | se (ms. 575) > sè (La14 = La16) → **sè** • v. 4 qual' (ms. 575) > qual (La14 = La16) = **qual** | serpe (ms. 575) > Serpe (La14 = La16) = **Serpe** | offendi: (ms. 575) > offendi. (La14 = La16) = **offendi**. • v. 5 stagion' (ms. 575) > stagion (La14 = La16) = **stagion** | del'anno (ms. 575) > del'Anno (La14 = La16) → **de l'Anno** | al mondo rendi (ms. 575) > in te comprendi, (La14 = La16) = **in te comprendi**, • v. 6 fior' (ms. 575) > fior (La14 = La16) = **fior** • v. 8 de' bell'occhi¹ (ms. 575) > de' begli occhi (La14 = La16) = **de' begli occhi** | accendi (ms. 575) > accendi. (La14 = La16) = **accendi**. • v. 9 anno (ms. 575) > Anno (La14 = La16) = **Anno** | pero (ms. 575) > però, (La14 = La16) = **però**, • v.

¹ Forma emendata sull'originale *Poiche*.

² Forma emendata sull'originale *ne*.

³ Il punto fermo è correzione della virgola riportata nell'edizione di riferimento.

10 col'sol' (*ms. 575*) > col Sol; (*La14 = La16*) → **col Sol**, | s'en vanni (*ms. 575*) > sen vanno (*La14 = La16*) = **sen vanno** • v. 11 miglior' (*ms. 575*) > miglior, (*La14 = La16*) = **miglior**, | fan' (*ms. 575*) > fan (*La14 = La16*) → **fanno** • v. 12 almen' (*ms. 575*) > almen, (*La14 = La16*) = **almen**, | pria (*ms. 575 = La14 = La16*) → **pria**, | ch'il (*ms. 575*) > che 'l (*La14 = La16*) = **che 'l** | corrier' (*ms. 575*) > corrier (*La14 = La16*) = **corrier** • v. 13 del ~~giorno~~ [sopr.] gl'anni tuo [agg.] i (*ms. 575*) > del corso tuo (*La14 = La16*) = **del corso tuo** • v. 14 goder' (*ms. 575*) > goder (*La14 = La16*) = **goder** | bel'anno. (*ms. 575*) > dell'Anno. (*La14 = La16*) → **bell'anno**.

Il secondo sonetto del manoscritto *Italien 575* è indirizzato ad una non meglio definita (e definibile) Anna N. (stando all'intestazione apposta sulle edizioni veneziane: *Alla Signora Anna N.*) della quale Marino descrive la bellezza, strutturando il componimento sull'equivoco dato dal nome della donna considerato come femminile di *Anno*.

Ogni segmento della lirica è idealmente indipendente dagli altri: il poeta affronta, quartina per quartina e terzina per terzina, un argomento per volta, cercando la simmetria con l'andamento metrico. Come nel caso precedente, l'ispirazione mutua dal petrarchismo i caratteri più comuni, mescolati alla considerazione sempre molto cara sulla fugacità del tempo (i modelli, in questo caso, sono classici: Virgilio e Orazio, le cui due lezioni - *tempus fugit* e *carpe diem* - vengono qui fuse in un rapporto di consequenzialità): la singolarità della costruzione però viene conferita dall'interessante accostamento con l'Uroboro, il serpente che si morde la coda, simbolo della circolarità del tempo.

La prima quartina definisce il motivo dell'accostamento fra la dedicataria del componimento e l'anno, inteso come estensione temporale: nonostante la grande importanza attribuita a questo nome femminile, soprattutto in ambito religioso (Anna è infatti la madre della Madonna), Marino decide di basare l'intera esposizione su una semplice assonanza che, nella chiusa della lirica, si rivela funzionale al messaggio finale. Il bilanciamento di questa quartina si basa sull'anticipazione, al secondo verso, della seconda quartina e su un più denso sillogismo ai versi successivi.

L'Uroboro, nel corso della sua storia e della sua evoluzione, ha assunto diversi significati a seconda del contesto nel quale viene inserito: secondo la letteratura magica egizia e nell'età ellenistica, il serpente raffigurato nell'atto di mangiarsi la coda (descrivendo quindi un cerchio) allude all'idea dell'eternità e del cosmo - la posizione farebbe riferimento all'immediato ricominciare di un processo in procinto di chiudersi; successivamente, modificandosi anche nell'iconografia, l'Uroboro assume il significato allegorico di contrapposizione fra vita e morte, mentre secondo la scienza alchemica la posizione circolare dell'animale rimanderebbe, da un lato, all'idea della circolarità del tempo, al quale viene quindi conferita una dimensione ciclica, e dall'altro (spiegazione più settoriale e tecnica) al processo che raffina le sostanze attraverso le fasi del riscaldamento, dell'evaporazione, del raffreddamento e, infine, della condensazione.

Marino, recuperando il significato associato all'alchimia, all'ermetismo e allo gnosticismo, intende la *Serpe* come allegoria dell'eterno ritorno, della natura ciclica delle cose: l'*Anno*, questa volta personificato a differenza dell'*anno* del primo verso (utilizzato come semplice metro di paragone), viene associato - per la sua propria tendenza a ripe-

tersi - all'Uroboro in sé *medesmo avolto*. La quartina assume la struttura di un esteso sillogismo la cui premessa maggiore è contenuta nei primi due versi, nei quali Anna viene messa in relazione con l'anno temporale (forse è proprio per questo motivo che Marino segna con un punto fermo il secondo verso); la premessa minore, invece, viene fornita dal verso 3, il quale specifica la correlazione ciclica che lega l'anno e il leggendario serpente che si morde la coda. La conclusione di questo epicherema è contenuta nel quarto e ultimo verso, come è naturale per un procedere ordinato e logico, nel quale Anna, designata da un tu secco, viene a sua volta (per estensione) accostata all'Uroboro. Tra il tempo e la donna, però, intercorre una sostanziale differenza: il primo, come il serpente, si morde la coda ed è ciclico; la seconda, essendo mortale, non si morde la coda, ma usa la bocca per *mordere* ed *offendere*. La *Serpe*, in questo caso, non *caudam devorat*, ma è libera e pronta ad attaccare col suo morso velenoso chiunque gli si avvicini.

La valenza da attribuire a questo passo è allegorica e introduce una *variatio* all'interno della statica simbologia attribuita all'Uroboro: Anna, infatti, non potendo essere ciclica né eterna come la sua controparte maschile (l'*Anno*), non può per definizione essere paragonata alla canonica raffigurazione del serpente; per questo motivo, il confronto assume un altro significato, questa volta riconducibile alla potenziale nocività mortale condivisa sia dalla donna che dall'animale (come si vede, il paragone non perde mai il suo *modus essendi*: la donna non sarà un Uroboro "perfetto", ma di certo è pericolosa e infida come un serpente). Così come la serpe attacca e morde con i denti, allo stesso modo la donna può provocare dolore suscitando in chi la guarda l'immediato innamoramento. Nonostante il paragone sia, a quanto mi risulta, inedito, la letteratura d'amore italiana documenta con descrizioni particolareggiate quanto possa essere deleterio il comportamento di una donna nei confronti dell'amante. Sono un esempio di questo frangente letterario le *Rime Petrose* di Dante¹ che lamentano la durezza del cuore dell'amata di fronte alle preghiere del poeta, o gli atteggiamenti che Laura riserva a Petrarca di fronte alla sua malsana e, nonostante questo, pertinace passione per le cose terrene oppure ancora, i lamenti di Tasso² di fronte all'indifferenza della sua donna.

La seconda quartina spiega più approfonditamente il motivo che ha portato l'autore a paragonare la donna all'anno, giustificando il secondo verso in cui si sostiene che Anna gli abbia *tolto* il *costume*: data la vicinanza e la comune caratteristica di essere transeunti, così come l'anno vede il susseguirsi delle stagioni, anche il corpo femminile ne cono-

¹ BARBI-PERNICONE 1969, vol. III, parte VI, numero CI, pp. 556-557, vv. 7-12: «Similmente questa nova donna / si sta gelata come neve a l'ombra; / che non la move, se non come petra, / il dolce tempo che riscalda i colli / e che li fa tornar di bianco in verde / perché li copre di fioretti e d'erba».

² BASILE 1994, libro III, parte V, numero 1043, pp. 1063-1064, vv. 1- 8: «Giace l'alta Lucrezia, e 'nsieme Amore / e 'nsieme Castità langue e Bellezza: / tal che Onestà Pietate accende e spezza / il ghiaccio d'ogni duro e freddo core. / E 'l mio s'infiamma e sente aspro dolore, / e la man desiosa or meno apprezza / i suoi leggiadri versi, ond'era avvezza / d'acquietarsi scrivendo eterno onore».

sce i segni. La tematica potrebbe risultare familiare, visto che anche il secondo componimento delle *Rime Morali* descrive gli effetti del passare del tempo sul corpo della donna. Quello che stupisce qui è il modo in cui Marino è riuscito a ri-arrangiare un *topos* canonico già utilizzato in precedenza: il cambio delle stagioni non è sintomatico dell'invecchiamento, ma del momento in cui il corpo femminile è nel pieno della sua floridezza. La bellezza della donna sboccia insieme allo sbocciare della natura in primavera: il seno si sviluppa voluttuoso e lussureggiante come le mele e il viso si impreziosisce di fiori che ne abbelliscono e ne ornano la forma; il ghiaccio dell'inverno diventa il caratteristico gelo che la donna accoglie intorno al suo cuore grazie al quale si dimostra insensibile e indifferente alle pene del poeta; infine, l'ardore e il fuoco dell'estate divampano dagli occhi che accendono di travolgente passione gli animi umani. Marino dispone di una tradizione poetica ricchissima, anche in questo caso, di precedenti atti a fornire un ben consolidato sistema di paragoni e similitudini. Il procedere mariniano, infatti, adombra un vago ricordo stilnovistico in particolare laddove il poeta imputa agli occhi la causa dell'avvampare del sentimento amoroso. Per il resto, le immagini dei frutti e dei fiori attribuiti al fisico della donna così come quelle del ghiaccio e del fuoco (spesso correlati) sono topiche già in Petrarca:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et *ardo*, et *son un ghiaccio*;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio¹.

E ancora, sempre da Petrarca:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fiancho colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno².

A Marino bisogna inoltre riconoscere un certo tocco sensuale e vagamente erotico: la donna abbandona, rispetto alla tradizione, il suo carattere di creatura angelicata o di perfezione per essere ritratta in una dimensione più concretamente umana, più vicina al reale. Già il fatto che il poeta abbia attribuito un verbo come *offendere*, che solitamente descrive un comportamento dell'uomo verso la donna e non viceversa³, ad un'azione della

¹ *Canzoniere*, CXXXIV, vv. 1-4 (SANTAGATA 1996).

² *Canzoniere*, CXXVI, vv. 1-9 (SANTAGATA 1996).

³ Un esempio, sempre in Marino: «Or arpa a l'armonia soave e vaga / il varco Amor, che fra dolcezza e pena / per gli occhi *offende* e per l'orecchie appaga» (BESOMI-MARTINI 1987, 36, p. 107.).

figura femminile è sintomatico di come voglia operare un drastico ridimensionamento nell'immaginario poetico, ricordando che la donna - prima di essere tramite per il Paradiso e figura angelica - è umana e terrena e, in quanto tale, fatta sia di virtù che di vizi. Descriverne il corpo con tale plasticismo e con immagini così chiare da non lasciare adito a dubbi sarebbe stato impensabile per Petrarca (o anche per Dante): Marino dimostra come anche le caratteristiche più materiali e concrete, per quanto idealizzate e nobilitate, possono essere descritte con raffinatezza e sensibilità senza correre il rischio di trascendere nel volgare o, peggio, nell'eterodossia. La volontà che deve stare alla base di questa rappresentazione della donna che conosce, di volta in volta, abbassamenti (il verbo *mordere* che la avvicina al mondo animale) e innalzamenti, è quella di provare come anche nella letteratura "seria", oltre a quella comica e parodica (le cui descrizioni esasperate cercano di suscitare il facile sorriso), è possibile tratteggiare con occhio concreto e reale ciò che da secoli si considera come intangibile: c'è eleganza in tutto, anche in un corpo terreno e mortale e non perché è allegoria o metafora di qualcosa di trascendente, ma perché esiste nell'immediato ed esperibile qui e ora.

A questo atteggiamento anti-platonico si aggiunge un'importante dimensione, quella del tempo, che si mantiene saldamente attaccato alla tradizione: il poeta - rifacendosi all'insegnamento oraziano - invita a cogliere la bellezza della donna nell'immediatezza del momento, approfittando della sua piena fioritura (per mantenere il paragone donna-stagioni). È l'atteggiamento nei confronti dello scorrere del tempo che cambia radicalmente: non è un qualcosa contro cui si debba lottare, ma è una condizione necessaria da accettare; non è più per il suo presunto carattere divino che la donna deve essere elogiata e apprezzata, ma per quello mortale.

La prima terzina viene introdotta, secondo il metodo già ampiamente collaudato, come un'avversativa: il *però* di (quasi) inizio verso è pregno di significato e ha l'evidente compito di introdurre nel ragionamento del sonetto una contrapposizione all'iniziale paragone Anna e l'anno. Malgrado il tempo fugga senza sosta e inesorabile sia il suo scorrere, l'anno ha la certezza di ritornare («riede col Sol») quando la Terra avrà compiuto un giro di rivoluzione completo attorno al sole; la donna, invece, qui indicata col semplice uso dell'aggettivo pronominale *tuo*, deve rassegnarsi allo scorrere dei suoi giorni che non torneranno più. Anna viene catturata nel momento del suo apice di bellezza e giovinezza, toccato il quale inizia il declino (non per forza negativo) dell'età matura e, quindi, della vecchiaia: ecco perché il serpente al quale è accostata non si morde la coda, ma tiene la bocca libera per altri scopi (l'azione del mordere indica la consapevolezza che la donna ha della propria avvenenza). In quanto creatura umana, la donna è destinata a morire e il confronto con l'Uroboro non avrebbe avuto motivo di sussistere senza la piccola modifica introdotta. Il tempo umano non è ciclico, ma lineare ed è que-

sta la grande differenza cui l'umano non può porre rimedio. Come detto, però, le considerazioni della fugacità della vita non sono foriere di tristezza o sconforto, ma vengono espresse nella maniera più asettica possibile: è lungi dall'intento di Marino lamentarsi di una condizione irreversibile (sarebbe uno spreco di energie nonché uno sforzo del tutto vano); al Nostro piacciono le donne e la vita e, ancora di più, ama (poeticamente e non) come queste due si combinino fra loro. La caducità è il prezzo che bisogna pagare per vivere la propria vita, la morte è il limite che bisogna accettare per poter godere di questo *bel tesoro*, come scriveva Giovan Giorgio Trissino; segno di intelligenza è saper convivere con la consapevolezza che, prima o poi, la vita finisce. Celeberrimo è il tema della fugacità del tempo e si snoda, con moltissime declinazioni diverse, fin agli albori della letteratura. Per citare uno dei modelli più amati e imitati da Marino, si riporta di seguito il componimento-bandiera sulla fugacità della vita nel *Canzoniere* di Petrarca:

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;
e 'l rimembrare et l'aspectar m'accora,
or quinci or quindi, sí che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi pensier' fora.
Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggo al mio navigar turbati i vènti;
veggo fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti¹.

La differenza fondamentale fra la resa mariniana e quella petrarchesca è che questi versi sono ideati con lo stesso sconforto della verità che contengono, la morte di Laura. La delusione appare come condizione immanente della vita che, senza fermarsi, è diretta verso la sua conclusione. Marino accoglie invece questa peculiarità come qualcosa di intrinseco che tipizza la condizione umana e, per questo, amplifica ogni sensazione e sentimento. La richiesta, infatti, che il Nostro appone come conclusione non ha nulla da spartire con la tristezza petrarchesca: la posizione di Marino di fronte a fuggevolezza della vita è più oraziana (una vera e propria rilettura del *carpe diem*), rassegnata ma con un piglio allegramente incurante e mai disfattista.

L'ultima terzina mette da parte paragoni e prestiti letterari per intavolare una diretta conversazione con Anna (a questo punto non ha più importanza identificare chi sia questa donna: la sua identità è volutamente oscura, proprio perché non indica una persona specifica, ma si presta ad un carattere universale e sempre valido) alla quale viene chie-

¹ *Canzoniere*, CCLXXII (SANTAGATA 1996).

sto di trasformare in atto concreto la consapevolezza dello stato di cose: il tempo stringe, la vita è breve, quello che il poeta chiede è di poter godere anche una sola ora di un anno così bello. La goliardia racchiusa nella conclusione non ha precedenti e avvalora ulteriormente l'intento provocatorio insito in tutto il sonetto: Marino dimostra come anche le richieste più spinte e apparentemente più basse possano essere formulate con eleganza, con un vivace guizzo poetico comprensibile ad una lettura ravvicinata del componimento, ricoperto da una tranquilla veste e da un'espressività tradizionale.

UNA SELEZIONE
DELLA *LIRA*
(DAL MS. *PARMENSE PALATINO* 876)

Giaci, o misero, estinto, io giaccio estinto

Il poeta intavola un dialogo interiore comparando la sua personale condizione con quella di un morto. Per tutta la sua estensione il sonetto è un paragone dove, ad ogni verso in cui tu è il soggetto, corrisponde un verso in cui l'io è il protagonista. La lirica non presenta difficoltà esegetiche o costruzioni figure retoriche particolari. Il sonetto, a differenza di tutti gli altri finora analizzati, presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede una struttura incatenata sia per le quartine che per le terzine (ABAB-ABAB; CDC-DCD) sul modello delle terzine dantesche.

- 1 GIACI, o misero, estinto, io giaccio estinto.
Tu da lo stral di Morte, & io d'Amore;
Io di pallor, tu di squallor sei tinto,
4 Tu faci intorno, io porto in seno ardore¹.
Tu di funebre velo il volto hai cinto,
Io l'alma, oimè, di tenebroso horrore;
Tu vai le man di duro laccio avinto,
8 Io di catena adamantina il core,
Tu però taci, io nel mio duol non taccio,
Ma lo sfogo piangendo. Io tutto ho sciolto
Lo spirto in foco, e tu le membra hai di ghiaccio.
12 E tu tosto sarai cener sepolto,
Io, lasso a tante fiamme, onde mi sfaccio,
Son'esca eterna, e incenerir m'è tolto.

v. 1 Giaci (ms. 876) > Giaci, (La14 = La16) = **Giaci**, | ò (ms. 876 = La14) > o (La16) = **o** | misero (ms. 876) > misero, (La14 = La16) = **misero**, | estinto, (ms. 876 = La14 = La16) → **estinto**.
• v. 2 Tù (ms. 876) > Tu (La14 = La16) = **Tu** | dallo (ms. 876) > da lo (La14 = La16) = **da lo** | stral' (ms. 876) > stral (La14 = La16) = **stral** | Am.re, (ms. 876) > Amore; (La14 = La16) = **Amore**; • v. 3 Iò (ms. 876) > Io (La14 = La16) = **Io** | pallor' (ms. 876) > pallor, (La14 = La16) = **pallor**, | Tù (ms. 876) > tu (La14 = La16) = **tu** | squallor' (ms. 876) > squallor (La14 = La16) = **squallor** | tinto; (La14 = La16) → **tinto**, • v. 4 Tù (ms. 876) > Tu (La14 = La16) = **Tu** | fuor' le faci, (ms. 876) > faci intorno (La14 = La16) = **faci intorno**, | sen' (ms. 876) > seno (La14 = La16) = **seno** • v. 5 Tù (ms. 876) > Tu (La14 = La16) = **Tu** | funesto (ms. 876) > funebre (La14 = La16) = **funebre** • v. 6 l'Alm', ohime, (ms. 876) > l'alma, oimè, (La14 = La16) = **l'alma, oimè**, | orrore (ms. 876) > horrore; (La14 = La16) = **horrore**; • v. 7 Tù (ms. 876) > Tu (La14 = La16) = **Tu** | tien' (ms. 876) > vai (La14 = La16) = **vai** | la man (ms. 876) > le man (La14 = La16) = **le man** | da (ms. 876) > di (La14 = La16) = **di** | avinto (ms. 876) > avinto, (La14 = La16) = **avinto**, • v. 8 il' (ms. 876) > il (La14 = La16) = **il** | core. (ms. 876 = La14 = La16) → **core**, • v. 9 Tù (ms. 876) > Tu (La14 = La16) = **Tu** | però muto taci, (ms. 876) > però taci, (La14 = La16) = **però taci**, | io già non taccio (ms. 876) > io nel mio duol non taccio (La14 = La16) = **io nel mio duol non taccio**, • v. 10 Mà sfogo il duol' (ms. 876) > Ma lo sfogo (La14 = La16) = **Ma lo sfogo** | Io ho tutto (ms. 876) > Io tutto hò (La14 = La16) = **Io tutto hò**

¹ Forma emendata sull'originale *ardori*. Se il termine fosse plurale, non ci sarebbe la rima.

• v. 11 e Tù le membra hai giacci(?) (*ms. 876*) > e tu le membra hai ghiaccio. (*La14 = La16*) → **e tu le membra hai di ghiaccio** • v. 12 tù (*ms. 876*) > tu (*La14 = La16*) = **tu** | cener' (*ms. 876*) > cener (*La14 = La16*) = **cener** • v. Io (*ms. 876*) > Io, (*La14 = La16*) = **Io**, | lasso, (*La14 = La16*) → **lasso** | a (*ms. 876*) > à (*La14 = La16*) = **à** | sfaccio (*ms. 876*) > sfaccio, (*La14 = La16*) = **sfaccio**, • v. 14 eterna (*ms. 876*) > eterna (*La14 = La16*) = **eterna** | e'ncenerir'¹ (*ms. 876*) > e'ncenerir (*La14 = La16*) → **incenerir**

Una versione di questo sonetto, presente nell'edizione della *Lira* sotto il titolo *Ad un cadavere* (che si mantiene identico lungo le diverse pubblicazioni dell'opera), è conservata in un manoscritto ritrovato da Clizia Carminati nella Biblioteca di Parma che passa sotto il nome di *Parmense Palatino 876*, risalente a diversi anni prima dell'edizione della *prinecps* della *Lira* (la studiosa stima che il documento possa risalire alle ultime settimane del 1609¹). Il manoscritto risulta prezioso non solo per la testimonianza di come i componimenti di Marino circolassero prima della loro pubblicazione, ma anche perché fornisce il dedicatario di questa lirica, identificandolo come il *Sig.r Martio Cardelli*.

Non sappiamo nulla su questo misterioso personaggio: le uniche informazioni che si possono ricavare vanno desunte dal sonetto, che si rivela un componimento per la morte del ricevente. In realtà, a ben guardare, la dipartita del signor Cardelli viene presa come scusante di una più complessa struttura basata sulla contrapposizione del poeta vivo e in preda alla passione amorosa e l'amico morto, senza la quale sarebbe difficile spiegare per quale motivo il componimento si trovi nella sezione degli *Amori*. Ancora una volta, il tema è caratteristico e ancora una volta bisogna fare attenzione alle novità che Marino inserisce nella sua rielaborazione, separandole dalla generale veste tradizionale. Classico è il lamento dell'amante che, non sapendo come affrontare o placare il sentimento amoroso, si trova ad invidiare la condizione di chiunque non possa essere soggiogato dal dominio di Amore: Petrarca è indubbiamente l'esempio principe di questa gelosia che, nella maggior parte dei casi, porta l'autore innamorato a rimarcare la sua sfortunata condizione. L'effetto risulta amplificato soprattutto grazie al confronto col paesaggio circostante: si crea una forte tensione fra il cuore del poeta - agitato e sofferente - e il suo aspetto esteriore, apparentemente.

Marino eredita dalla tradizione la valenza del paragone, ma non ricorre a tale procedimento per suscitare pena o sconforto: il suo pianto assume i toni di un monologo interiore e privato, di una constatazione tutta personale alla quale va aggiunta la presenza inedita di un cadavere. La scelta di istituire un confronto fra la propria situazione (di amante che si strugge a causa di Amore) e quella di un morto adombra forse la volontà di mantenere questi ragionamenti segreti, al di fuori di orecchie indiscrete (questo ha il sicuro effetto di stabilire fra l'autore e il lettore una connessione particolare): l'invidia

¹ «In attesa di ulteriori indagini che mettano in luce, tessera dopo tessera, le identità degli altri "amici" ravennati, di conseguenza illuminando almeno fiocamente quello che ad oggi è il periodo più oscuro della biografia del Marino, converrà ritenere le date: 6 dicembre, partenza (definitiva) del Marino da Ravenna; 14 gennaio, copiatura o presentazione del manoscritto» Carminati p. 109 da Clizia CARMINATI (pp. 101-149) in RUSSO 2009. Si rimanda, inoltre, allo stesso contributo di Clizia Carminati per una più approfondita descrizione del manoscritto parmense.

della morte come cessazione del dolore non è contemplata e nemmeno accennata (le uniche interiezioni che Marino utilizza per descrivere il proprio stato d'animo sono *oimè* al verso 6 e *lasso* al 13). Le immagini, le formule e le strutture sono riconducibili a Petrarca, con la differenza che non intendono riproporre il suo stile o l'atteggiamento desolato e sconsolato che trabocca nel *Canzoniere*. Petrarca è senza dubbio il modello seguito, con le dovute modifiche: dubito che Marino voglia contestare o negare l'importanza del cantore di Laura, visto il suo continuo e costante appellarsi alla sua autorità; direi piuttosto che sono le imposizioni e gli obblighi letterari che si sono originati sulla sua figura e su quella delle sue opere (prima di tutte, il *Rerum vulgarium fragmenta*) che fomentano la volontà di liberarsene. Un esempio del diverso (e nuovo) approccio alla materia sta, per esempio, proprio nella mancanza di invidia nei confronti della situazione di defunto del signor Cardelli; Petrarca, dal canto suo, nel *Triumphus Temporis*, aveva esplicitamente affrontato questo discorso, statuendo esser più felici le persone che muoiono giovani:

lodando più il morir vecchio che 'n culla.
 Quanti son già felici morti in fasce!
 Quanti miseri in ultima vecchiezza!
 Alcun dice: - Beato chi non nasce! -
 Ma per la turba, a' grandi errori avezza,
 dopo la lunga età sia il nome chiaro:
 che è questo però che sì s'apprezza?¹

La prima quartina introduce il confronto che si mantiene per tutto il componimento: la divisione principale che si può operare su questo primo segmento è per emistichi. I versi possono essere spezzati a metà e, nel loro insieme, presentano una struttura ad intreccio, chiastica: i *tu* e gli *io*, posizionati nella stessa sede nei primi due versi, si alternano negli altri due, creando una trama che ricorre a scissioni, con la presenza del classico binomio Amore-Morte («*tu* da stral di *Morte*, & *io* d'*Amore*»), paronomasie (*pallor...squallor*) e similitudini con *variatio* (sia il signor Cardelli che il poeta hanno a che fare col fuoco: il primo ha fiaccole intorno alla bara, il secondo prova nel petto l'ardore erotico).

Fin dal primo attacco, è tangibile come Marino non voglia fondare questo paragone sul "privilegio" che l'amico ha ricevuto morendo (*misero* è lui che ha lasciato questo mondo, non Marino!), ma esamini la sua situazione per scardinare la propensione (alle volte superficiale) che ha da sempre caratterizzato la comparazione fra il dolore del poeta e la rinascita della natura. Il *Canzoniere* gronda di accostamenti di questo tipo: si tratta di accorati appelli che, pieni di *pathos*, additano la sorte e l'ingiustizia come cause dell'innamoramento e rivedono nel rigenerarsi della natura la sua insensibilità: infatti

¹ PACCA-PAOLINO 1996, *Triumphus Temporis*, pp. 500-502, vv. 135-141.

essa, rinascendo, sfoggia una serenità e armonia che deprimono ancora di più il poeta. Il manifesto di questo contatto è il sonetto CCCX:

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si consiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge¹.

Entrambi i poeti fronteggiano, in queste due occasioni, la morte: l'uno di Laura e l'altro del signor Martio Cardelli. L'elemento discriminante è che Petrarca ha bisogno del risveglio della natura per proclamare quanto sventurata sia la sua condizione, mentre Marino sceglie volutamente di affrontare la Morte in persona (e non interponendo qualche altro oggetto), celebrando la vita. La sottigliezza che è insita in queste scelte è la celebrazione non di un qualsiasi ritorno della vita (per quanto straordinaria, la primavera è destinata a tornare ogni anno), ma della vita stessa, di cui il poeta è l'allegoria vivente. La decisione di contrapporre Amore e Morte trascende il semplice richiamo topico per farsi portatrice di un messaggio ben più profondo: la passione amorosa è l'unico vero *limes* che separi (e caratterizzi) la vita dalla morte; senza amore tutto sarebbe arido e sterile, come il corpo senza respiro dell'amico; con l'amore, invece, tutto si anima e rinasce, tutto vive. È proprio per questo motivo che il sonetto *Giaci o misero estinto* è inserito in questa sezione, nonostante si tocchino corde lugubri. Il fine ultimo non è quello di tessere una *lamentatio* o un *planctus*, ma risiede nella volontà di offrire al lettore un diverso approccio alla tradizione: per quanto le pene d'amore siano dolorose e sembrano senza fine, sono - insieme al dolore - le uniche che attestino la vera pienezza della vita.

Procedendo, la quartina successiva alterna, senza frammentazioni interne, la condizione del *tu* e dell'*io*, pronomi che, occupando la posizione iniziale e grazie all'attacco dattilico, risultano cruciali per l'incisività del messaggio. La prima contrapposizione, che fa capo al verbo *hai cinto*, è fra il *funebre velo* del defunto e il *tenebroso horror* dell'autore. Entrambi gli accostamenti trovano un precedente nella poesia amorosa del *Canzoniere*: il primo stilema mutua il significato del *mortal velo*, inteso come corpo terreno contrapposto all'anima eterna.

¹ *Canzoniere*, CCCX (SANTAGATA 1996).

Così disciolto dal *mortal mio velo*
ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro
fuor de' sospir' fra l'anime beate!¹.

E ancora:

Questo intendendo, dolcemente sciolto
in sua presentia del *mortal mio velo*
et di questa noiosa et grave carne,
potea inanzi lei andarne,
a veder preparar sua sedia in cielo:
or l'andrò dietro, omai, con altro pelo².

Il *tenebroso horror*, nei suoi diversi contesti e usi, è sempre messo in relazione con l'intervento di Amore, da Petrarca a Sannazaro³, fino a Bembo⁴:

Poi che la vista angelica, serena,
per subita partenza in gran dolore
lasciato à l'alma e 'n *tenebroso horror*,
cerco *parlando* d'allentar mia pena⁵.

Le aree semantiche vengono mantenute intatte e riescono, stando nel solco del tracciato tradizionale, a dare un'idea della poliedricità del linguaggio di partenza, nonostante le successive rielaborazioni. Il medesimo discorso vale per il *duro laccio* e la *catena adamantina*, dall'inconfondibile sapore petrarchesco⁶, utilizzati per determinare la condizione dei due personaggi attaccati alla morte e all'amore: si nota tuttavia un'idea di maggior resistenza conferita al secondo termine, cui viene associata la durezza incredibile del diamante. Marino si vuole forse rifare al verso virgiliano delle *Bucoliche*, «amor vincit omnia», l'amore vince tutto, persino il laccio della Morte (definito senza molte cerimonie *duro*), oltrepassando i limiti del terreno e dell'umano. Il Nostro perora l'idea secondo cui la potenza di Amore può sorpassare qualsiasi limite e invita ad apprezzarne l'esistenza, piuttosto che a condannarne gli effetti.

La prima terzina dispone il legame fra autore e interlocutore: si fronteggiano in questa occasione il tema del silenzio forzato contrapposto al pianto e il binomio dato dal ghiaccio e dal fuoco che attribuiscono al componimento una valenza straordinariamente fisi-

¹ *Canzoniere*, CCCXIII, vv. 12-14, (SANTAGATA 1996).

² *Canzoniere*, CCCXXXI, vv. 55-60, (SANTAGATA 1996).

³ MAURO 1961, X, p. 142, vv. 1-4 «Vinto da le lusinghe e dagli inganni / del dolce sonno, onde alcun tempo Amore / mi tenne in bando e in *tenebroso orrore*, / tal che ne piansi già molti e molt'anni».

⁴ DIONISOTTI 1960, CXLVIII, p. 634, vv. 1-4: «Or hai de la sua gloria scosso Amore, / o morte acerba; or de le donne hai spento / l'alto sol di virtute e d'ornamento, / e noi rivolti in *tenebroso orrore*».

⁵ *Canzoniere*, CCLXXVI, vv. 1-4, (SANTAGATA 1996).

⁶ Per il *laccio*: «Io son de l'aspectar omai sì vinto, / et de la lunga guerra de' sospiri, / ch'i' aggio in odio la speme e i desiri, / ed ogni laccio ond'è 'l mio core avinto» (*Canzoniere*, XCVI, vv. 1-4). Per la *catena*: «che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena, / lo qual in forza altrui presso a l'extremo / riman legato con maggior catena» (*Canzoniere*, VIII, vv. 12-14).

ca. Come di consueto, la terzina viene introdotta da una particella avversativa che segnala una divergenza della logica del discorso: in effetti, se finora le quartine hanno analizzato ciò che Marino e il signor Cardelli condividono, ora si affrontano le disegualianze. La parola è la prima grande differenza che separa i due personaggi, e assume per il Nostro, sulla scia del *Canzoniere*, un effetto catartico:

In dubbio di mio stato, or piango or canto,
et temo et spero; *et in sospiri e 'n rime*
sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime
usa sopra 'l mio core, afflicto tanto¹.

E ancora:

Piansi et cantai: non so più mutar verso;
ma dì et notte il *duol* ne l'alma accolto
*per la lingua et per li occhi sfogo et verso*².

Marino non nega che l'Amore possa avere dei risvolti dolorosi, ma non si legge nei suoi versi nessun rammarico, nessuna invidia verso una qualunque situazione diversa dalla sua. La presenza del cadavere serve come semplice metro di paragone e per sottolineare che cosa significa davvero vivere. Persino il ghiaccio e il fuoco, da sempre paragoni dell'atteggiamento indifferente della donna e del divampare del sentimento amoroso nell'uomo³, vengono piegati e immessi in un contesto assolutamente fisico: lo spirito del poeta si scioglie sotto il *foco* della passione (Petrarca: «leggiadria singulare et pellegrina, / e 'l cantar che ne l'anima si sente, / l'andar celeste, e 'l *vago spirto ardente*, / ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina»⁴), mentre il corpo del muto interlocutore accoglie, senza opposizione, il freddo gelido del *rigor mortis*. Vale il sillogismo aristotelico: il fuoco è vita e l'amore è fuoco, *ergo* l'amore è vita.

La chiusura del componimento assume la valenza di una conclusione riassuntiva dell'intero sonetto: la vita che continua e continua nonostante le difficoltà che, costantemente, la ostacolano. La fine del sonetto definisce una linea di pensiero diametralmente opposta a quella petrarchesca e che ribadisce il concetto già espresso all'inizio: morire non è un rimedio e nemmeno una possibilità da prendere in considerazione. Categorico è il *m'è tolto* di Marino che difende la sua posizione, una posizione che non si lascia minacciare dall'eternità della pena (*son' esca eterna*) o dalla dimensione delle fiamme (*tante fiamme*, dove l'aggettivo è una chiara ripresa etimologica del significato latino di

¹ *Canzoniere*, CCLII, vv. 1-4 (SANTAGATA 1996).

² *Canzoniere*, CCCXLIV, vv. 12-14 (SANTAGATA 1996).

³ *Canzoniere*, CXXV, vv. 1-13: «Se 'l pensier che mi strugge / com' è pungente et saldo, / così vestisse d'un color conforme, / forse tal m'arde et fugge, / ch'avria parte del caldo, / et desteriasi Amor là dov'or dorme; / men solitarie l'orme / fôran de' miei pie' lassi / per campagne et per colli, / men gli occhi ad ognor molli, / ardendo lei che come un ghiaccio stassi, / et non lascia in me dramma / che non sia foco et fiamma» (SANTAGATA 1996).

⁴ *Canzoniere*, CCXIII, vv. 5-8 (SANTAGATA 1996).

“tanto grandi”): la cenere è il culmine della vita di ogni essere umano, un capolinea che però non deve essere sollecitato o affrettato. Marino è chiaro su questo punto e il suo monologo interiore al cospetto di un corpo senza vita lo prova: bisogna avere coraggio nella vita, nelle sfide e nelle difficoltà che essa presenta; bisogna saper godere dei momenti belli e trarre insegnamenti da quelli brutti, ma mai lasciare che gli ostacoli soverchino il nostro equilibrio. In questo componimento l'autore non è più se stesso, non è il poeta che - vestendo i panni del saggio - impartisce lezioni, ma è l'essenza della vita, ritratto in un particolare contatto con la morte. Simili sono le condizioni che i due personaggi condividono, ma mai uguali ed è grazie a queste piccole distinzioni che si può assaporare il prezioso dono della vita durante la quale bisogna saper dare la giusta importanza alle cose, imparare a valutare nella giusta misura le situazioni e, in base a quelle, modellare le reazioni. Petrarca esagera quando dice di cercare (o invidiare) la morte come cessazione del dolore: Marino, dallo spirito più pragmatico, “corregge il tiro” e, usando lo stesso linguaggio del *Canzoniere*, vuole provare al lettore come ci siano diversi punti di vista e diversi modi di approcciare una determinata circostanza: *omnia tempu habent* dicevano i Romani e il Nostro ha ampiamente manifestato come sia possibile immaginare l'Amore a contatto con la Morte, ma sempre a debita distanza. L'autorità di Petrarca non è messa in discussione, ma forse è arrivato il momento di cambiare, di introdurre una svolta nel percepire la poesia e la sua valenza: si raffina il gusto, si maturano interessi nuovi, si guarda a nuovi orizzonti. Non è escluso che la rivoluzione barocca operata da Marino sia stata dettata da questa volontà di liberarsi dalle catene e di abbracciare nuovi modi, nuove ideologie dando, in parole povere, nuova vita alla situazione letteraria contemporanea.

Segue il vento leggier, fabrica, e fonda

Marino descrive la donna, parlando della sua incostanza e della sua contraddittorietà. Il paradosso è la figura che campeggia nel componimento, giustificato dal comportamento, a volte poco chiaro, della donna. La sintassi scorre senza dar luogo a problemi esegetici: la narrazione procede senza giudizi particolari sulla negatività femminile e pochi sono gli artifici retorici. Il sonetto presenta un'architettura classica, il cui schema rimico prevede per le quartine una struttura incrociata (ABBA-ABBA) e per le terzine incatenata (CDC-DCD).

- 1 SEGUE il vento leggier, fabrica, e fonda
 Su le mobili arene, e su le spume,
 Alpe sassosa intenerir presume,
 4 E suda a coltivar felce infeconda;
 Cerca dolcezza in fiel, fermezza in fronda,
 In Libia fiori, in Ethiopia brume,
 Dal Sol vuol'ombra, e da la Notte lume.
 8 Scongiura l'aspe, e persuade l'onda:
 Consigliero l'infan, giudice il cieco;
 Medico fa¹ l'infermo; e trovar crede
 Pietà nel Thrace, e verità nel Greco:
 12 Acque a le fiamme, e fiamme a l'acque chiede
 Chi spera (instabil Donna, io parlo teco)
 Dal tuo sesso incostante, amore, e fede.

v. 1 leggier (ms. 876) > leggier, (La14 = La16) = **leggier**, • v. 2 Sù (La14 = La16) = **Sù** | Arene (ms. 876) = arene (La14 = La16) = **arene** | sù (La14 = La16) = **sù** | spume (ms. 876) > spume, (La14 = La16) = **spume**, • v. 3 presume (ms. 876) > presume, (La14 = La16) = **presume**, • v. 4 à (La14 = La16) → **a** | infeconda. (ms. 876) > infeconda: (La14 = La16) → **infeconda**; • v. 5 fiel', (ms. 876) > fiel, (La14 = La16) = **fiel**, | fronda (ms. 876) > fronda, (La14 = La16) = **fronda**, • v. Etiopia (ms. 876) > Ethiopia (La14) > Ethiopia¹ (La16) → **Ethiopia** | brume (ms. 876) > brume, (La14 = La16) = **brume**, • v. 7 vuol ombra, (ms. 876) > vuol'ombra (La14) > vuol ombra (La16) → **vuol'ombra**, | dala (ms. 876 = La14 = La16) → **da la** | lume (ms. 876) > lume. (La14 = La16) = **lume**. • v. 8 un aspe (ms. 876) > l'aspe (La14 = La16) = **l'aspe** | un onda (ms. 876) > l'onda: (La14 = La16) = **l'onda**; • v. 9 Fa consigliar l'infan', (ms. 876) > Consigliero l'infan, (La14 = La16) = **Consigliero l'infan**, | cieco (ms. 876) > cieco, (La14 = La16) → **cieco**; • v. 10 Medico l'egro, e trovar pensa, e crede (ms. 876) > Medico fa l'infermo; e trovar crede (La14 = La16) = **Medico frà¹ l'infermo; e trovar crede** • v. 11 Tra-ce, (ms. 876) > Thrace, (La14 = La16) = **Thrace**, | Greco (ms. 876) > Greco: (La14 = La16) = **Greco**; • v. 12 Aque (ms. 876) > Acque (La14 = La16) = **Acque** | ale (La14 = La16) → **a le** | a l'aque (ms. 876) > al'acque (La14 = La16) → **a l'acque** • v. 13 donna (ms. 876) > Donna (La14 = La16) → **Donna**, • v. 13 incostante (La14 = La16) → **incostante**, | Amore (ms. 876) > amore (La14 = La16) = **amore**

¹ Forma emendata dall'originale *fra* (la *r* risulta cancellata a mano).

Già dalla lettura del titolo, che cambia di poco a seconda della versione che si consulta (il manoscritto *Parmense Palatino* o le stampe veneziane), è facilmente intuibile l'argomento del sonetto, che si inserisce in un filone tematico molto arcaico le cui prime attestazioni risalgono agli esperimenti poetici condotti nell'antica Grecia: l'incostanza della donna. Questo *topos* risulta di particolare successo già nelle sue iniziali declinazioni dal momento che trova esatta rispondenza in uno dei caratteri più tipici delle culture arcaiche, la misoginia (indicante non tanto il disprezzo provato nei confronti della donna quanto la convinzione che la sua libertà dovesse sempre essere subordinata all'autorità di un potere più forte: il padre, il marito o i fratelli).

Da Omero a Esiodo, le società - strutturate in senso rigorosamente androcentrico - riservano alla figura femminile peculiarità e atteggiamenti ambigui, subdoli quando non scopertamente negativi: Troia viene assediata per dieci anni a causa del tradimento di Elena che, da moglie di Menelao, viene concessa da Afrodite a Paride (due sono quindi le donne che scatenano lo scontro fra Greci e Troiani, tre se si decide di contare anche la dea Discordia che diede vita alla disputa della mela d'oro); Odisseo, durante i suoi tentativi di ritornare a casa, viene costretto per sette anni sull'isola di Ogigia, prigioniero della bellissima dea Calipso, e un altro anno fra le lussuose grinfie della maga Circe. Persino nel mondo del soprannaturale, dei mostri e degli ibridi che popolano la mitologia greca, la donna ha una notevole eco negativa: le sirene - creature ornitomorfe (secondo il racconto omerico) - vengono rappresentate con il corpo di uccello con la voce e il volto femminei; l'elenco è ancora più lungo se si pensa alle Arpie (termine successivamente passato nel vocabolario italiano per indicare una persona - solitamente di sesso femminile - particolarmente malevola, brutta esteticamente, e bisbetica) o alle Erinni, le mostruose dee della vendetta e della discordia.

A ben guardare, nemmeno il mondo degli uomini viene risparmiato dalla mitologia che dà vita a donne come Pandora, Medea, Fedra e Clitemnestra, passate alla storia come esempi di turpe e subdolo agire, paradigmi di vizi e campionesse di cattiveria: la poesia lirica, il teatro e tutte le forme della letteratura (greca) hanno da sempre riservato a queste eroine (non a caso definite "anti-eroine") il ruolo di feroci e spietate assassine o abili e fini ingannatrici.

La cultura occidentale, quindi, cresce e matura nella convinzione che alle donne non fosse da attribuire troppo credito o troppa fiducia (già Esiodo aveva espressamente dichiarato che affidarsi alle donne equivaleva affidarsi ai ladri): di conseguenza, più le si teneva a distanza e meglio era (esemplare è il caso delle Amazzoni: il popolo di queste fortissime guerriere veniva isolato e accuratamente evitato - dal canto loro, le Amazzoni non avevano alcun interesse ad interagire con le società e culture contemporanee). La verità che soggiace sotto questo atteggiamento, che lo attraversa e lo caratterizza nel profondo, è la paura: l'uomo ha da sempre avuto timore che la donna, considerata per definizione "il sesso debole", si dimostrasse migliore di lui, a prescindere dall'ambito

della competizione. La paura ha quindi condannato la figura femminile a rivestire esclusivamente il ruolo di madre e di moglie, dedita alla cura della casa e dei figli. Tutt'oggi, le cose non sono molto diverse rispetto al passato: ancora nelle società moderne, malgrado il presunto vanto di essere altamente civilizzate, non è infrequente imbattersi in casi di maschilismo inflitto alle donne e da loro tacitamente subito, sia che si tratti dell'ambito lavorativo che di quello domestico.

Il sonetto analizzato affonda le sue radici nella società greca che, una fra le prime (se non la prima in assoluto), ha sviluppato riflessioni e svolto intere opere su tematiche simili: ad inaugurare la lista è Esiodo che, nelle *Opere e i giorni*, puntualizza con fare polemico il motivo per cui è sconsigliato nutrire alcun tipo di fiducia nelle donne, dal momento che «ὅς δέ γυναικὶ πέποιθε, πέποιθ' ὃ γε φιλήτησιν»¹ (c'è però da tener presente che il contesto in cui viene espressa questa sentenza non è dei più favorevoli: il poeta sta infatti descrivendo la creazione di Pandora, inviata da Zeus sulla terra per punire i mortali in seguito alla vicenda di Prometeo). A seguire, nella lirica greca, si trova il frammento più lungo che sia pervenuto attribuito a Simonide di Amorgo, la *Satira contro le donne*, delle quali vengono analizzati come dieci "esemplari" associati, per somiglianza di carattere, ad un animale o ad un fenomeno naturale: il paragone che viene istituito ha il compito di comprovare definitivamente la negatività connaturata nella donna. Accanto alla donna scimmia, alla donna cane e alla donna volpe, di enorme successo è la donna mare, mutabile e incostante come il mare, dal carattere bipolare e capace di apparire *gioconda* e *graziosa* così come *aspra* e *salvaggia*².

Marino deve essere rimasto particolarmente affascinato da questa lunga tradizione letteraria che si scaglia così pesantemente contro il genere femminile, sottolineandone i difetti e i vizi, tanto da dedicare a questo tema un piccolo spazio nella *Lira*: il presente componimento è il risultato di questo interesse, probabilmente dettato da una delusione amorosa. Il ritratto che scaturisce da questa rappresentazione scardina completamente tutte le caratteristiche che avevano contraddistinto le figure angelicate della tradizione, quali - per esempio - Beatrice o Laura: il punto focale della lirica non è più l'aspetto esteriore, ma il carattere interiore e il messaggio espresso si traduce in un vero attacco alle disposizioni naturali cui la donna deve rispondere. Marino non descrive quanto l'amata (o la donna in generale) sia posata, perfetta, bionda e pallida, ma il modo in cui essa riesce incostante e volubile agli occhi dell'uomo (non a caso il titolo riportato dalle stampe è *Donna volubile*). È qualcosa di inedito, poiché la lirica amorosa, per quanto sia sempre stata attenta a raccontare con garbo e con finezza gli effetti anche del più violento innamoramento causato dalla visione della donna, non si è mai soffermata sulla sua

¹ «Chi si fida di una donna si fida di un ladro» in ESIODO 1979, v. 375, pp. 122-123.

² Secondo la traduzione dell'*Invettiva* per opera di Giacomo Leopardi: «Dal mare un'altra donna ricavarono, / Talor gioconda, graziosa e facile / Tal che gli strani, a praticarla, esaltanla / Per la donna miglior che mai vedessero; / Talor come la cagna intorno a i cuccioli, / Infuria e schizza, a gli ospiti a i domestici, / A gli amici a i nemici aspra, salvatica, / E, non ch'altro, a mirarla, spaventevole. / Qual per appunto il mar, che piano e limpido / Spesso giace la state, e in cor ne godono / I naviganti; spesso ferve ed ulula / Fremendo. È l'ocean cosa mutabile / E di costei la naturale immagine» in LEOPARDI 1826, p. 84.

indole o sulla sua personalità (le descrizioni che abbiamo di Beatrice, ad esempio, non riguardano altro se non la sua perfezione fisica e spirituale, congiunta alla sua accezione di “tramite” per il Regno dei Cieli). Non si tratta nemmeno di poesia comico-burlesca che si diverte a deformare le immagini della tradizione: il componimento di Marino assume i toni seri della più compunta lirica erotica, capovolgendone i cardini, facendo leva sui alcuni tratti negativi finora poco trattati¹.

Il tono polemico e duro della lirica mariniana è ulteriormente rafforzato dal titolo riportato dal manoscritto in cui si trova la sua prima attestazione, *Contro la donna*. L'intento generale del sonetto è abbastanza chiaro (così come è chiaro l'intento di voler inaugurare una svolta all'interno dell'ingessata concezione amorosa classica): sottolineare la naturale predisposizione femminile alla contraddizione che, quindi, perde non solo la favolosa aura di perfezione, ma anche i paragoni e le similitudini, fin dalle origini, intenti a nobilitarla. La donna torna letteralmente a misura d'uomo e viene indagata nel suo aspetto più mortale: la sua volubilità. Quello che ne deriva è un ritratto affatto lusinghiero che, con un brusco richiamo alla realtà, basa la propria concretezza sulle reiterate forme di frasi fatte e stereotipiche le quali rendono più vicine alla sensibilità (e all'esperienza) del lettore la composizione. Il costrutto, per chiarire senza lasciare dubbi, ricorre ad un procedimento per *adynata* (“cose impossibili”), continui e anaforici.

La lirica può essere analizzata da due diversi punti di vista, a seconda che si consideri come soggetto la donna o il *chi* del tredicesimo verso. Partendo da quest'ultima lettura, il sonetto assume il valore di un grande iperbato (struttura piuttosto cara a Marino anche se mai finora sperimentata in forme così ampie) in cui l'invettiva viene rivolta all'uomo che, stupidamente, pensa di poter ricevere e trovare amore e fedeltà (*amore, e fede*) dalla donna che, quindi, compare come bersaglio indiretto. Stando a questa esegesi, tutte le azioni contraddittorie elencate hanno come comun denominatore l'impossibilità di realizzarsi. Di conseguenza, la sintassi andrebbe ricostruita nel seguente modo: chiunque spera di ottenere dal tuo (Marino dice apertamente che sta parlando con la donna: «instabil Donna, io *parlo teco*») fragile sesso (con riferimento alla volubilità femminile) amore e fedeltà (la frase retta da *chi spera* è la principale dalla quale dipendono le numerose subordinate), ricerca l'impossibile, desiderio destinato a rimanere utopico, ma determinato e caratterizzato da una quantità notevole di esempi.

Dalla seconda terzina, quindi, dipende il lungo susseguirsi di azioni paradossali che forniscono, con una poliedricità dinamica, il paragone adeguato ad ogni contesto: volendo rivolgersi ad un pubblico ampio, Marino mutua dalla cultura folklorica (attingendo largamente all'infinito serbatoio di stereotipi popolari) così come da quella derivante da paesaggi esotici immagini dal sicuro effetto, la cui *ratio essendi* viene confermata dal messaggio che si vuole trasmettere.

Cercare di essere amati da una donna significa *seguire il vento leggiere*, essere in balia di un costante mutamento, senza possibilità o speranza di trovare mai un equilibrio stabile e certo. *Seguire* ha qui un'accezione diversa dal semplice “andare dietro” e racchiu-

¹ L'eredità letteraria fornisce pochi esempi sulla negatività della donna: l'unico appunto di rimprovero che viene fornito è la distanza e l'indifferenza della donna nei confronti delle pene provate dal poeta).

de una sfumatura più materiale che comprendere una fisicità di fondo: ha a che fare con il desiderio di “prendere”, “ingabbiare” il vento il quale, per quanto sia delicato, mai si lascerà governare e guidare da una forza esterna. L’uomo si dimostra sciocco se pensa di incatenare a sé la donna, costringendola ad amarlo e ad essergli fedele: sarebbe come costruire qualcosa - che ha pretese di solidità - sulla sabbia o sulle onde (il modo di dire che rappresenta l’“antenato” dell’odierno «costruire castelli di sabbia») o *presumere* di intenerire la dura roccia delle Alpi con l’acqua o, ancora, coltivare (si noti la fisicità e l’idea di sforzo intrinseco nell’immagine del *suda a coltivar*) la felce infertile (la *felce florida*, infatti, è una pianta di per sé decidua, destinata a perdere in inverno le foglie, a prescindere dalle cure e dalle attenzioni che riceve).

Ancora: l’amore nella donna si trova con la stessa facilità con cui è possibile riscontrare dolcezza nella rabbia (*fiel*) o fermezza nella fronda, che - per natura - si piega a seconda della direzione dello spirare del vento. Il paragone votato all’impossibilità cresce di intensità e lambisce orizzonti meno noti: Marino confronta la difficoltà di trovare fedeltà nell’amata con quella di trovare fiori in Libia (terra prevalentemente desertica e asciutta, dal clima inospitale e inadatto alla crescita di vegetazione) o foschia (*bruma*) in Etiopia (regione dell’Africa situata ancora più a sud della Libia e caratterizzata da un clima subtropicale umido, battuto da monsoni e da frequenti piogge nei mesi estivi) o luce dall’ombra e ombra dal Sole.

La caratteristica che determina questi paragoni - oltre all’assurdità - in relazione alla donna è la disposizione naturale: così come *per natura* è impossibile imbrigliare il vento o ammorbidire il sasso, *per natura* è difficile trovare affetto dalla donna che, in preda alle sue inclinazioni, non è *per natura* portata a concederlo. In un certo senso, questo ragionamento determina un’accusa non tanto alla donna quanto alla sua intima natura: di conseguenza, questo continuo accostamento, che apparentemente suona come una polemica inflessibile, fornisce una scusante alla “cattiveria” e volubilità femminile. Viene tolta intenzionalità alla negatività e, secondo questo ragionamento, la donna viene salvata in quanto preda inanimata dei suoi istinti (alla quale può, al massimo, essere rinfacciata una certa mancanza di volontà, ma non di costanza).

Scongiurare il serpente (difficile stabilire - seguendo questa *lectio* - perché Marino abbia deciso di far riferimento proprio alla *serpe*), *persuadere* le onde, fare di un bambino il proprio consigliere, incaricare un cieco di giudicare, chiedere consigli medici ad un ammalato, cercare pietà nel Trace o verità nel Greco sono azioni insensate così come *sperare* di ottenere qualcosa nel sesso instabile di una donna che, volente o nolente, non ha - nella sua indole - l’inclinazione a donare *amore*, *e fede*. La pazzia è tutta dell’uomo che non ha ancora capito di ciò che la donna è o non è capace di fare: l’invettiva sarebbe quindi da riferire alla figura maschile (il che però si scontrerebbe con il titolo al sonetto riportato dal manoscritto, *Contro la donna*) che ancora si ostina a ricercare l’insperato e l’impossibile.

L’altra linea interpretativa consiste nel fare della donna il soggetto dell’attacco e di riferire al *chi* del penultimo verso la sola terzina finale: in questo caso, l’accusa è tutta ri-

volta alla figura femminile che dimostra, nell'elenco di *adynata*, la propria contraddittorietà e la propria insensatezza.

Il primo paragone (perché anche in questo caso si tratta di similitudini: Marino raccoglie l'eredità di Simonide trovando dei corrispondenti assurdi ai componenti femminili) è dato dal *vento leggiere*: è più una brezza, un sospiro quasi impercettibile, ma sufficiente a creare tempesta. La donna non è risoluta e solida nelle sue decisioni e, per questo, si comporta come il vento, indefinito e indefinibile, assumendone - per sineddoche - i caratteri di imprevedibilità e instabilità. L'invettiva elenca i difetti riscontrabili nel genere femminile e il primo, che inaugura la lista, è la leggerezza che conduce a cambiare continuamente idea per le più disparate ragioni, dal più becero opportunismo alla più semplice influenzabilità di carattere. Marino procede senza pietà e la mancanza di pause ferme (diversamente dagli altri componenti questo non rispetta la coincidenza fra metrica e sintassi) suggerisce l'idea di un galoppare di pensieri e del continuo spuntare di nuovi elementi da inserire nel sonetto: la velocità del procedimento sembra incarnare il manifestarsi di un intenso momento creativo tanto che, se la struttura non tradisse un'cura così attenta, si potrebbe dire che il poeta abbia scritto l'abbia di getto.

Il binomio *fabrica, e fonda* (seguito da «su le mobili arene, e su le spume») fa riferimento alla più inadeguata propensione edilizia, anche se si trova in luogo di metafora: serve a sottolineare quanto la donna sia priva di senso pratico e di concretezza. Basare le proprie certezze su fondamenta instabili sulla sabbia o, peggio ancora, sulle creste delle onde evidenzia un'indole superficiale. Questa è la seconda grande imperfezione femminile che tradisce un atteggiamento sciocco e ingenuo se davvero crede di poter *intenerir l'alpe sassosa* o di coltivare *felce infeconda*. L'uso del lessico è fondamentale: l'assunto, già di per sé misero, si carica di ulteriori tinte negative. Il verbo *presume* vela un'ironia di fondo, derivante dalla mancanza di una vera esperienza del mondo che possa conferire alla donna nozioni empiricamente provate: senza educazione, ella si dimostra arrogante e immodesta nelle sue convinzioni. Persino l'impossibilità più ovvia (poter ammorbidire la pietra) risulta fattibile agli occhi di chi, senza fondarsi su comprovate certezze, si limita a *prae-sumere* (dal latino «giudicare anticipatamente»). Il ragionamento della donna è aprioristico e quindi sciocco, così come lo sono i suoi sforzi quando profonde energie (*suda*) per fecondare la felce.

Questi sono i toni inclementi che, dalla prima quartina, tingono di pennellate dure il ritratto della figura femminile: ogni accenno di tenerezza o dolcezza è bandito, così come la struttura del sonetto viene costruita in modo che questi sentimenti non siano contemplati dal lettore che, al massimo, può provare pena per una creatura tanto limitata.

Ancora: l'indole della donna è per natura portata a cercare la contrapposizione. Per questo motivo è incline a cercare affetto nella *fìel* e a chiedere fermezza alla fronda. La figura femminile si qualifica secondo le sue inclinazioni e, nella seconda quartina, viene dipinta all'insegna della contraddittorietà e del suo essere duale e ossimorico: in base a queste caratteristiche, la donna sarebbe in grado (anzi, visto il tempo presente indicativo dei verbi, è in grado) di cercare fiori in Libia o *bruma* in Etiopia. Con la stessa sicurezza

(e arroganza), pensa di poter desiderare ombra dal Sole e luce dalla Notte: sono *adynata*, ma questo non le impedisce di volere (quasi pretendere¹) il realizzarsi dei paradossi.

La dissennatezza è quindi il terzo difetto che viene analizzato e che, congiunto con la precedente e naturale propensione per il contrasto, si traduce in comportamenti ambigui che non tengono conto nemmeno del più noto sapere popolare: la donna *scongiura* (che significa, secondo l'etimologia, *esorcizza*²) l'*aspe*, notoriamente conosciuto come l'animale più perfido e infimo sulla terra. Secondo questa lettura (considerando la donna come soggetto dell'elenco di verbi alla terza persona), la scelta del serpente risulta appositamente selezionata, dacché rimanda al passo biblico in cui si statuisce l'imperitura inimicizia fra l'animale e la donna. *Scongiurare* la serpe violerebbe quindi il decreto di vino:

«Allora il Signore Dio disse al serpente:
“Poiché tu hai fatto questo,
sii tu maledetto più di tutto il bestiame
e più di tutte le bestie selvatiche;
sul tuo ventre camminerai
e polvere mangerai
per tutti i giorni della tua vita.
Io porrò inimicizia tra te e la donna,
tra la tua stirpe
e la sua stirpe:
questa ti schiaccerà la testa
e tue le insidierai il calcagno”»³.

Oltre ad infrangere un divieto di Dio (che la rende blasfema), la donna *persuade* l'onda: da notare è sempre l'immediatezza della voce verbale la quale non è attenuata da nessuna introduzione fraseologica.

Seguono diverse azioni dissennate, quali l'elevare a consigliere un *infante*, chiedere ad un cieco di giudicare o, addirittura, cercare consigli medici ad un ammalato. La donna ribalta lo *status quo*, cercando di conformare la realtà circostante alla sua inabilità di giudizio e di raziocinio. Imputabile a questa sua mancanza è la distorta credenza di poter trovare misericordia nel *Thrace* (noto per la sua assenza di pietà, considerato il suo carattere bellicoso) o verità dal *Greco* (per definizione mercante e quindi ingannatore).

La terzina finale del sonetto è esplicitamente rivolta alla donna, «instabil Donna, io parlo teco». Si aboliscono le terze persone e si passa direttamente al *tu*: la conclusione non perde di acume polemico e stabilisce, come verità universale, l'impossibilità di ave-

¹ Il lessico supporta il messaggio e il già notato uso dell'indicativo presente – unito a verbi categorici (come *vuole*) – si fanno carico di un alto grado di intenzionalità e di assurda convinzione che rendono il carattere della donna ancora più grottesco e ancora più folle.

² Il verbo è infatti formato dalle particelle *ex* (particella intensiva) + *cum* (indicante il messo) unite al verbo *iurare*, il cui senso etimologico è «chiamare la divinità in testimonio». Il significato complessivo (in ambito cristiano) è quindi simile alla seguente perifrasi: invocare il nome di Dio per costringere il maligno spirito a uscire dal corpo di una persona (da qui, *esorcizzare*).

³ *Genesi* 3, 14-15.

re amore o *fede* (fedeltà) da una creatura così fragilmente in balia degli altri, così debolmente convinta delle proprie idee e così poco saggia da poter maturare comportamenti sensati. Il paragone che Marino usa si rifà al procedimento già sperimentato: sperare di essere da lei amato equivale a chiedere acqua al fuoco e fuoco all'acqua. L'*explicit* è amaro, ma non sembra suscitare troppa tristezza nell'autore che tratta questo stato di fatto con indifferenza di giudizio, come se si trattasse di una considerazione universalmente risaputa, insomma: *nihil sub sole novum*. Il procedere è distaccato e, come si è notato, privo di qualsiasi propensione al benevolo affetto.

L'atteggiamento adottato per passare in rassegna i difetti femminili lascia trasparire una possibile ipotesi: un amore non corrisposto, cosa che - oltre a spiegare il tono pungente - chiarifica anche l'intero paragone. Inoltre Marino non ricorre in nessun luogo ad un lessico di stampo petrarchesco: questo potrebbe essere attribuito all'intenzione di non appellarsi a nessun modello passato e di far sentire, libera da qualsiasi vincolo, la propria voce.

Delle due interpretazioni del sonetto, entrambe hanno punti di forza e punti deboli, sta alla sensibilità del lettore adottare e seguire l'esegesi che a lui risulta più congeniale.

LA “RIPRODUZIONE GENETICA”

9.1. *Per un nuovo metodo: la riproduzione genetica*

Il presente esperimento nasce dai problemi che ostacolano una fondamentale necessità per lo studio filologico: la rappresentazione di un testo. Riuscire a dimostrare l'evolversi di un'opera nel modo più chiaro possibile è una questione di non trascurabile importanza: finora, l'unico "indicatore di movimento" è l'apparato critico che, diverso a seconda delle esigenze, fornisce la cronistoria delle modifiche di un testo, subita nel corso dei secoli. A complicare questa situazione (vista l'esistenza di diversi apparati, è la discrezione del filologo a stabilire quale adottare in un'edizione) si aggiunge l'incondizionata libertà nella scelta della simbologia critica, dal momento che a tutt'oggi non esistono ancora dei caratteri unici ai quali attenersi.

In questo studio, per risolvere l'inesistenza di un modello unanime di simboli, ho proposto, optando per un apparato critico genetico e positivo (cercando di dimostrare, in modo limpido, le fasi delle diverse edizioni dei sonetti), una serie di segni che fossero di facile comprensione e che suggerissero da soli il significato indicato. Tuttavia, mi sono reso conto che l'intento di partenza, ovvero di mirare ad una forma di rappresentazione "pulita" (senza bisogno di puntualizzazioni), non si rispecchiava nel *corpus* di sigle, segni e numeri dell'apparato: ho quindi pensato ad un altro metodo che permettere la realizzazione di questo progetto.

Grazie allo studio del manuale di filologia italiana di Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, e in particolare dell'ultimo capitolo dal titolo *Nuove prospettive*, nel quale l'autore ragiona diffusamente sull'impatto dello sviluppo tecnologico sulla filologia, ho maturato un metodo che consentisse di unire progresso e tradizione, trovando un piano comune fra queste due - apparenti - antitesi. In questo modo sono partito da un cambio di prospettiva, provando a considerare l'avvento del computer non come un ostacolo, ma come un possibile aiuto: se è vero che i nuovi supporti di scrittura digitale hanno drasticamente ridimensionato le prospettive della filologia, in particolare di quella d'autore (ora, si può emendare e modificare un testo senza lasciare la minima traccia dell'intervento), è altrettanto vero che - grazie ai programmi di *photo editing* e di correzione digitale - si sono aperte nuove strade e nuovi metodi di analisi. L'intento della mia ricerca era di presentare al lettore un *fisico* che permettesse la veloce e immediata visualizzazione dell'evoluzione di un testo, manoscritto o a stampa, del quale si fornisse una rappresentazione tridimensionale. Ho chiamato questo esperimento *Riproduzione genetica*, dal momento che *riproduce* la parte interessata di un testo e ne traccia la *genes*i, dalla sua creazione fino alla veste pervenutaci.

La procedura si sviluppa in diversi passaggi:

1. il punto di partenza è la scelta del testo da analizzare: può trattarsi di un manoscritto di una stampa, purché il testo presenti varianti;
2. si procede con la scansione del testo, per averne una copia in digitale sulla quale verranno effettuate le modifiche;
3. rimuovere, ricorrendo all'uso di programmi di *photo editing* (come *Photoshop*), le varianti dal testo, restituendogli la sua forma originaria;
4. raggruppare le varianti secondo la tipologia (immediate, tardive, di mano diversa rispetto al copista originale o all'autore);
5. stampare il testo purificato su un foglio di carta normale e le varianti su tanti fogli lucidi quante sono le categorie (di varianti) riconosciute.

Lo scopo è di recuperare la versione originaria di un testo e di fornire al lettore (indipendentemente dal suo grado di preparazione) una rappresentazione obiettiva che non solo permetta lo studio in prima persona, ma consenta di formulare teoria e supposizioni indipendenti dalla posizione del filologo (col quale si può, successivamente, convenire o no). Quello che si crea è un testo dinamico, che non si cristallizza nella sua forma statica, ma che apre dibattiti e sollecita nuove opinioni.

L'esempio di seguito riportato è stato condotto sulla pagina 284 del manoscritto *Italien 575*, conservato alla Bibliothèque Nationale de France, contenente diversi componimenti del Cavalier Marino e assemblato in territorio francese nel 1601, diversi anni prima che la *Lira* venisse stampata a Venezia. Il manoscritto si presenta come un regalo di nozze e riporta componimenti di moltissimi letterati italiani; le mani sono diverse (come si arguisce dalla grafia) e, probabilmente, di origine francese. Nel nostro caso, il copista - riproducendo il sonetto mariniano - si trova a dover trascrivere il verso «Porti degl'anni tuoi l'ultimo giorno»: leggendo per emistichi, il copista anticipa la parola in fine di verso (*giorno*), influenzandone la prima parte (*anni tuoi*), scrivendo «Porti del giorno tuo». La modifica, tuttavia, viene operata una volta concluso il verso, dopo aver letto che *giorno* è la parola di chiusura: il copista decide quindi di eliminare con una linea la versione sbagliata (il primo *giorno*) e di aggiungerle sopra quella corretta (*anni*), adattando di conseguenza sia l'articolo (che da *del* diventa *degl'*) sia l'aggettivo possessivo (al quale viene aggiunta una *i* finale). La variante è tardiva dal momento che viene applicata una volta concluso il verso e gli indizi che confermano questa posizione sono diversi: se il copista si fosse accorto subito dell'errore commesso, avrebbe probabilmente scritto non sopra, ma in parte alla versione cassata quella corretta. A questa ipotesi si può obiettare che lo spazio non era sufficiente per accogliere entrambe le versioni (quella emendata e quella giusta) sulla stessa riga e che la scelta dell'autore di sovrascrivere la *lectio* originale sia stata obbligata: questo è sicuramente vero, ma si analizzi attentamente l'aggettivo *tui* e, in particolare, le ultime due vocali. La *o* non è legata alla *i* finale

(come in tutti gli altri nessi presenti nel manoscritto e riconducibili alla mano di questo copista): anzi, il ricciolo della *o* presenta un occhiello di nero più scuro, segno che la piuma - in quel punto - ha indugiato più a lungo, permettendo all'inchiostro di stagnare e di riempire completamente l'occhiello (questo tratto è tipico di tutte le *o* finali, come si può riscontrare facilmente in questo sonetto; la sosta prolungata del copista in questo punto si giustifica per il fatto che alla vocale non succedono altre parole e quindi il moto della mano si interrompe per sollevarsi dal foglio e per continuare a scrivere). Inoltre, è visibile che fra la *i* finale e la *l* de *l'ultimo* intercorre troppo poco spazio: la variante è quindi sicuramente tardiva (come si legge in alto a destra sul foglio lucido), apportata dopo che l'intero verso fu copiato (probabilmente il copista si accorse subito dell'errore, ma per paura di rimanere senza spazio ha preferito concludere il verso e riportare in interlinea la correzione).

204

Per la Sig.^{ra} Anna H.
del Sig.^{ro} G. B. Marini

Anna, ben tu dall'anno il nome prendi,
E ben da l'anno ogni costume hai tolto
L'anno e quel serpe in se medesimo anna
E tu qual serpe ancor mordi, et offendi:
E le stagion' del'anno al mondo vendi
Poi che poma sai nel seno, e fior nel us
E portando nel petto il ghiaccio accolti
Con l'ardor de' bell'occhi i cori accendi:
L'anno per mentre si gira intorno,
Fugge, e riede col sol, ma i di s'en uanno
Del tuo tempo miglior ne fan' ritorno.
Deh dammi almen pria ch'il corrier Tira
Porti del giorno tuo l'ultimo giorno,
Sol un'ora goder di sì bel'anno.

Conclusioni

L'analisi delle *Rime Morali* e, in seguito, di quattro componimenti della *Lira* ha permesso lo studio ravvicinato di interessanti questioni circa la figura, lo stile e l'*ars poetandi* di Giovan Battista Marino: sebbene i componimenti analizzati presentino la forma poco ariosa del sonetto, cristallizzati in una struttura ben rigida che tende (quasi) sempre alla perfetta coincidenza fra andamento sintattico e schema metrico, è doveroso riconoscere al poeta una straordinaria capacità inventiva e creativa.

Le liriche delle *Morali* non solo presentano un interessante svolgimento nella logica del singolo (nella scelta dei temi affrontati e dei modelli seguiti), ma testimoniano un raffinato gioco a livello macro-strutturale che conferisce - mediante richiami interni - alla struttura poetica un equilibrio speculare e simmetrico di notevole costruzione. L'evoluzione che percorre tutto il nucleo e che suggerisce un movimento ascensionale (tipico del procedere della commedia) si snoda fra equivoci e sovrapposizioni di significato, fra contraddizioni poetiche e schegge di vita personale che promuovono un intimo contatto fra autore e lettore. Marino, riallacciandosi alla tradizione e al gusto di un pubblico timoroso di incorrere in qualsiasi forma di eterodossia (punibile, in tempi così incerti, con durissime forme di repressione), si cimenta nella produzione morale, dedicandole addirittura una sezione particolare, divisa da tutte le altre (ivi compresa quella *sacrale*). Sembra quasi paradossale che il padre del Barocco, autore di un poema considerato - per l'epoca - eccessivamente licenzioso, possa affrontare temi così impegnati (sia a livello religioso che a livello sociale) e impegnativi, riscuotendo peraltro un grandissimo successo. La differenza principale tra Marino e gli altri autori di versi morali (per esempio, il già citato Pietro Massolo) risiede nella pacatezza dei ragionamenti, nella serenità (quasi) sempre imperante dei toni, il tutto con la ferma intenzione di ritrarre se stesso, come uomo.

La forza di molti componimenti si misura in base al modo in cui l'autore si pone nei confronti del lettore: abbandonando i panni di giudice inflessibile e rigoroso nel cui poetare si ritrovi il compito di istruire in senso morale, Marino veste il ruolo di semplice uomo che, oltre al dono di comporre versi, non vanta meriti o crediti particolari. Il suo è il punto di vista di un *consorte* della condizione mortale e la sua posizione, sebbene a volte si lanci in un approccio animoso alla realtà, raramente si abbandona ad escandescenze (salvo quando l'invettiva viene avvertita con particolare vicinanza e con spiccato acume polemico, come l'attacco a quegli uomini che hanno estratto e, successivamente, messo in circolazione l'oro).

L'attenzione riservata ad ogni componimento ha permesso di individuare un tema ancora non particolarmente studiato: la memoria intera. Il fatto che un autore riutilizzi e conceda nuova vita ad alcune sue composizioni all'interno di altre opere non stupisce particolarmente, ma fra gli studi su Marino ancora mancava questa puntualizzazione dagli importanti risvolti: l'autoreferenzialità solleva implicazioni di carattere generale che interessano tutta la stagione mariniana, dal momento che molti passi delle *Morali* trovano sistemazione nelle ottave dell'*Adone*, poema che si presenta come bandiera del Barocco, caratterizzato da un stile e da una struttura matura e completamente formata (a differenza delle liriche contenute nelle *Rime* le quali, a volte, non riescono a dissimulare il sapore ancora acerbo di un Marino giovane e alle prime esperienze nel mondo della poesia). Questi legami arricchiscono di ulteriori approfondimenti le considerazioni sulla produzione del Nostro, permettendo un'analisi su quale sia il modo in cui i primi esperimenti poetici vengano ripresi e, soprattutto, con quali fini: si presenta, in questo senso, la possibilità di intravedere nei versi giovanili un accenno, quasi un preludio, di quello che sarà poi il Barocco vero e proprio.

Quando si parla di cronologia delle *Rime* (o della *Lira*, dato che questo diventerà il titolo di tutte le composizioni fino ad allora scritte) gli studi danno esiti incerti: la data di ideazione e/o stesura di ogni lirica è ignota (nonché piuttosto difficile da reperire con certezza); per questo motivo, la critica è solita indicare gli estremi, assumendo il 1593 come punto di partenza e il 1613 come punto di chiusura. Lavorando su un argomento ancora inedito, mi è stato consentito di spaziare molto nell'analisi dei singoli sonetti, senza dovermi rifare necessariamente ad un solco già tracciato da altri: questo ha consentito un "taglio" più libero della trattazione che, in alcuni casi, si cimenta nella ricostruzione cronologica di alcune liriche. Di volta in volta, quando possibile, ho infatti avanzato diverse teorie sulla possibilità di circoscrivere (in taluni casi, anche con precisione) la loro cronologia, dipanando - anche se solo in parte - la nebbia che avvolge questa spinosa questione.

Lo studio condotto sulla *Lira*, per quanto più contenuto rispetto al lavoro sulle *Morali*, risulta parimenti soddisfacente: ha infatti permesso non solo di individuare la carica innovativa dell'intera opera (i modelli finora utilizzati, Petrarca e Tasso, vengono evocati non tanto per una loro imitazione, quanto per una loro rielaborazione con conseguente stravolgimento), ma anche di interpretare Marino come autore internazionale (ai classici imitati si aggiunge il portoghese Luís de Camões). Grazie alla *Lira* ho avuto modo di sottolineare il grandissimo successo che il poeta è riuscito a riscuotere con la pubblicazione di entrambe le opere.

Accanto a queste riflessioni di carattere più propriamente letterario e teorico, nel corso dell'indagine sono emersi gli elementi caratteristici dello stile mariniano, come la ricer-

cata coincidenza fra sintassi e metrica, la valenza della terzina rispetto alla quartina (utilizzata quasi esclusivamente a supporto dell'assunto iniziale: la parte finale del sonetto viene dedicata a fornire un *exemplum* di quanto asserito in quella iniziale oppure, sempre puntando allo stesso effetto, la terzina si fa portatrice di una posizione contraria a quella della quartina, il cui compito è di sottolineare la bontà della lezione iniziale). Anche le scelte lessicali rivestono una valenza non trascurabile, dato che impreziosiscono le composizioni di sfumature particolari, dal sapore arcaizzante alla patina più tradizionale del linguaggio petrarchesco. Un caso particolare è dato dall'avverbio avversativo *ma*, usualmente apposto in testa al primo verso della terzina: la posizione incipitale, estremamente incisiva (considerato l'attacco dattilico), è il *discrimen* che "spezza" in due il sonetto, delimitando il campo delle prime considerazioni e separandole, con fare deciso, dalle seconde.

Le conclusioni di questo lavoro sono tante e ricordarle tutte in questa piccola sezione (dove la concisione è quasi un obbligo) ne annullerebbe inevitabilmente la portata e l'impatto. La conclusione che mi sento di inserire alla fine di questo lavoro non si limita al particolare di questo studio, ma vuole spaziare sul generale: non importa quanto gli studi di altri siano andati in fondo alla questione, resterà sempre qualcosa da analizzare, qualche punto oscuro da mettere in luce, qualche aspetto da approfondire. La parola fine, in un campo così poliedrico come la letteratura italiana, non è e non può essere contemplata: avrebbe l'unico effetto di limitare, se non addirittura interrompere, il susseguirsi di altre possibili indagini. Questo progetto di tesi, credo, ha ampiamente dimostrato come il materiale da esaminare non manchi mai, poiché è proprio quando si pensa di aver già detto tutto che nascono nuovi spunti, nuovi argomenti e nuove idee. Concludo quindi con una citazione di Melville, in *Moby Dick*, il quale scrive: «io offro perciò i miei poveri sforzi. Non prometto nulla di completo, dato che ogni cosa umana creduta completa deve per questa ragione essere certo difettosa. [...] Il mio scopo è qui di tracciare semplicemente l'abbozzo di un sistema [...]. Sono l'architetto, non il costruttore»¹.

¹ MELVILLE 2010, p. 164.

Bibliografia

ALBERTAZZI, Marco

2002, *Cecco d'Ascoli: L'Acerba [Acerba etas]*, a cura di Marco Albertazzi, La Finestra, Trento.

BASILE, Luca

1994, *Torquato Tasso: le Rime*, a cura di Luca Basile, Salerno editrice, Roma.

BARBI, Michele - PERNICONE, Vincenzo

1969, *Dante Alighieri: Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, vol. III, in *Opere di Dante* - nuova edizione, diretta da Vittore Branca, Francesco Maggini e Bruno Nardi, Le Monnier, Firenze.

BERNARDINI MARZOLLA, Piero

1979, *Publio Ovidio Nasone: Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto introduttivo di Italo Calvino, Einaudi editore, Torino.

BESOMI, Ottavio - MARTINI, Alessandro

1987, *Giovan Battista Marino: Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, edizioni Panini, Modena.

BONFIGLI, Luigi

1930, *Torquato Tasso: Gerusalemme liberata*, a cura di Luigi Bonfigli, Laterza edizioni, Bari.

1934, *Torquato Tasso: Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, Gius. Laterza & figli, Bari.

1936, *Torquato Tasso: Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Gius. Laterza & figli, Bari.

BORZELLI, Angelo

1927, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, edizione riveduta, tipografia degli artigianelli, Napoli.

BORZELLI, Angelo - NICOLINI, Fausto

1911, *Epistolario*, di Giambattista Marino - seguito da lettere di altri scrittori del Seicento, voll. I-II, Editori Laterza, Bari.

CAMOLA, Giacomo Filippo

1633, *Breve racconto della vita del signor Cavalier Marino descritta dal signor Giacomo Filippo Camola, Accademico Umorista, detto l'Infecondo*, in Roma, per il Mascardi, 1633, *Con licenza de' Superiori*. In calce a: *La Strage de gl'Innocenti poema del signor Cavalier Marino. Con un canto della Gierusalemme distrutta con quattro canzoni del medesimo autore e con la Vita di lui dal signor Giacomo Filippo Camola Accademico Umorista descritta. All'illustrissimo signor Paolo Lodovico Rivaldi*, in Roma ad istanza di Giovanni Menelfi con licenza de' Superiori, per Giacomo Mascardi, 1633.

CARMINATI, Clizia

2011, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Biacca, 1625, e della Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma, 1626*, Casa editrice Emil, Bologna.

CASSOLA, Filippo

1967, *Erodiano: Storia dell'impero romano dopo Marco Aurelio*, testi e versione a cura di Filippo Cassola, Sansoni, Firenze.

CHIARO, Francesco

1632, *Vita del Cavalier Marino descritta dal Signor Francesco Chiaro canonico napolitano suo nipote*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *La strage de gl'Innocenti*, in Napoli, appresso Ottavio Beltrano (1632).

CHIESA, Paolo - TABARRONI, Andrea

2013, *Dante: Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Salerno editrice, Roma.

CHIODO, Domenico

1995, *Bernardo Tasso: Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Edizioni RES, Torino.

CLAUDIANO, Claudio

1824, *Opera omnia ex optimis codicibus et editionibus cum varietate lectionum selectis omnium notis et indice rerum ac verborum universo, recensuit N. L. Artaud in collegio Ludovici Magni humaniorum literarum professor, volumen prius, Parisiis, colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, poeseos latinae professor*, 1824.

COLONNA, Aristide

1977, *Esiodo: Opere*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino.

CONTARINO, Rosario

1994, *Girolamo Fontanella: Ode*, a cura di Rosario Contarino, edizioni RES, Torino.

CONTINI, Gianfranco

2006, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni editore, Firenze.

CUCCHIARELLI, Andrea - TRAINA, Alfonso

2012, *Publio Virgilio Marone: Le Bucoliche*, introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli, traduzione di Alfonso Traina, Carocci editore, Roma.

DBI,

1961 -, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

DE MALDÉ, Vania

1993, *Giovan Battista Marino: La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Ugo Guanda editore, Parma.

DIONISOTTI, Carlo

1960, *Pietro Bembo: Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, UTET, Torino.

2008, *Scritti di storia della Letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, edizioni di storia e letteratura, Roma.

ENENKEL, Karl A. E.

1990, *Francesco Petrarca: De vita solitaria* (Buch 1.), kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar von K. A. E. Enenkel, Brill, Leiden.

FEDI, Roberto

1978, *Giovanni della Casa: le rime*, a cura di Roberto Fedi, Salerno editrice, Roma.

FERRARI, Anna

1999, *Dizionario di Mitologia*, UTET, Torino.

FERRERO, Giuseppe G.

1954, *Marino e i marinisti* in *La Letteratura italiana - storia e testi*, vol 37, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli.

FERRETTI, Francesco

2012, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, il Mulino, Bologna.

GDE,

1970, *Grande Dizionario Enciclopedico*, fondato da Pietro Fedele, UTET, Torino.

HAUSER-JAKUBOWICZ, Janina

1991, *Giovan Battista Marino: Rime boscherecce*, a cura di Janina Hauser-Jakubowicz, edizioni Panini, Modena.

INDEX,

1664, *Index Librorum Prohibitorum*, Alexandri VII, Pontificis Maximi, iussu editus. Romae. Ex Typographia Reverendae Camerae Apostolicae

INGLESE, Giorgio

1999, *Dante Alighieri: Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

LEOPARDI, Giacomo

1826, *Versi del conte Giacomo Leopardi*, Stamperia delle Muse, Bologna.

LA LETTERATURA ITALIANA,

1974, *La letteratura italiana. Storia e testi*, direttore Carlo Muscetta, Editori Laterza, Roma-Bari.

LAVARENNE, Maurice

1951, *Aurelius Prudentius Clemens: liber Peristephanon (Le livre des couronnes - Dittochaeon, Epilogue, Dittochaeon)* texte établi et traduit par M. Lavarenne, Les Belles Lettres, Paris.

LENZI, Maria Ludovica

1978, *Il sacco di Roma del 1527*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.

MANDRUZZATO, Enzo

1998, *Quinto Orazio Flacco: Odi ed epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, BUR, Milano.

MARCHAND, Jean-Jacques

1992, *Antonio Tebaldeo: Rime estravaganti*, a cura di Jean-Jacques Marchand in *Antonio Tebaldeo: Rime* (1989), a cura di Jean-Jacques Marchand e Tania Basile, Panini editore, Modena.

MARTIGNONE, Vercingetorige

1995, *Bernardo Tasso: Rime*, testo e note a cura di Vercingetorige Martignone, Edizioni RES, Torino.

MASSOLO, Pietro

1583, *Rime Morali di M. Pietro Massolo. Gentilhuomo Vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, Divise in Quattro Libri; col Commento di M. Francesco Sansovino. Et con quattro Tavole così de i Sonetti, come anco delle materie d'esso Commento, & delle persone alle quali sono scritti dal Poeta diversi soggetti.* Con privilegio. In Venetia, Appresso Gio. Antonio Ram-pazetto. 1583.

MAURO, Alfredo

1961, *Iacobo Sannazaro: Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza edizioni.

MELVILLE, Herman

2010, *Moby Dick o la Balena*, prefazione e traduzione di Cesare Pavese, Milano, Adelphi edizioni.

MIROLLO, James V.

1963, *The poet of the Marvelous*, Columbio University Press, New York and London.

PALUMBO, Genoveffa

1999, *Giubileo Giubilei - Pellegrini e pellegrine, riti, santi, immagini per una storia dei sacri itinerari*, prefazione di Sofia Boesch Gajano, RAI-Eri, Roma.

PETROCCHI, Giorgio

1951, *Torquato Tasso: Il mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi, Felice Le Monnier, Firenze.

PACCA, Vinicio - PAOLINO, Laura

1996, *Francesco Petrarca: Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Arnoldo Mondadori editore, Milano.

PADOVESE, Luigi

1980, *La cristologia di Aurelio Clemente Pruden-zio*, Università Gregoriana editrice, Roma.

PIERI, Marzio - RUFFINO, Alessandra

2005, *Giambattista Marino: La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, La Fine-stre editrice, Trento.

QUONDAM, Amedeo

1975, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, Roma-Bari.

RABONI, Giulia

1998, *Gabriello Chiabrera: Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giulia Raboni, Guanda edizioni, Milano-Parma.

ROSSI, Antonio

2002, *Serafino Aquilano: Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Ugo Guanda editore, Parma.

ROTA, Bernardino

1572, *Delle Rime del S. Bernardino Rota, Terza Impressione. Questa una sol volta da lui date in luce, mutate, et in minor forma raccolte.* Con licentia delli Superiori. In Napoli, Appresso Giuseppe Cacchij, dell'Aquila: M. D. LXXII.

RUSSO, Emilio

2008, *Marino*, Salerno editrice, Roma.

2009, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del convegno di Basilea (7-9 giugno 2007), Edizioni dell'Orso, Alessandria.

2013, *Adone*, di Giovan Battista Marino, voll. I-II, a cura di Emilio Russo, BUR Rizzoli, Milano.

SANTAGATA, Marco

1996, *Francesco Petrarca: Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano.

SAPEGNO, Natalino

1962, *Dante Alighieri: la Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Ricciardi editore, Milano-Napoli.

SCANTAMBURLO, Carlotta

2011, *Svetonio, Vita di Cesare - Introduzione, traduzione e commento*, Edizioni Plus (Pisa University Press), Pisa.

SERASSI, Pierantonio

1785, *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi e dal medesimo dedicata all'altezza reale di Maria Beatrice d'Este arciduchessa d'Austria*, nella stamperia Pagliarini, in Roma.

SLAWINSKI, Maurizio

1996, *Ascanio Pignatelli: Rime*, a cura di Maurizio Slawinski, edizioni RES, Torino.

2007, *Giovan Battista Marino: la Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, edizioni RES, Torino.

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA,

1976, *Storia della Letteratura Italiana*, voll. I-XII, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti editore, Milano.

1997, *Storia della letteratura italiana*, voll. I-XII, direttore Enrico Malato, Salerno editrice, Roma.

STUSSI, Alfredo

2011, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, il Mulino, Bologna.

• • •

*Ringrazio
il professor Luca Curti
per i suoi saggi consigli.
Ringrazio la professoressa
Francesca Nassi per la sua
sempre candida disponibilità.
Ringrazio Davide al quale mi
lega un affetto molto speciale.
E, soprattutto, voglio ringra-
ziare i miei genitori per essere
sempre stati loro stessi: due
persone davvero
straordinarie*

• • •